

Federico Bertoni
Realismo e letteratura
Una storia possibile

Piccola Biblioteca Einaudi
Sagistica letteraria e linguistica





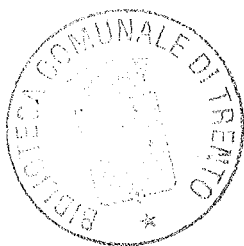
© 2007 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-16074-6

Federico Bertoni
Realismo e letteratura

Una storia possibile

Piccola Biblioteca Einaudi
Saggistica letteraria e linguistica



Indice generale

p. vii *Premessa*

Realismo e letteratura

PARTE PRIMA *Approssimazioni*

5 PRELUDIO *Gli elisir del diavolo*

I. Definizioni

- 17 1. Una parola sfortunata
- 24 2. Il sacco di Jakobson

II. Origini

- 37 1. *Mimesis* I: Omero mente
- 47 2. *Mimesis* II: Omero mente «nella giusta maniera»
- 55 3. *Imitatio*: I vicoli ciechi della teoria

68 PRIMO INTERLUDIO *Le città invisibili*

III. Paradossi

- 79 1. I nomi
- 87 2. Mediazioni
- 95 3. Dal cosmo all'eterocosmo (e ritorno)

114 SECONDO INTERLUDIO *Don Chisciotte*

PARTE SECONDA *Percorsi*

I. Menzogne simili al vero

- 127 1. Vero, falso, verosimile

- p. 134 2. Questo non è un romanzo
146 3. La verità della finzione

II. Ragione e sentimento

- 155 1. Scene della vita privata
165 2. Menzogna romantica e verità romanzesca

174 TERZO INTERLUDIO *Il rosso e il nero*

III. Un ambiguo trionfo

- 188 1. Lo specchio concentrico
202 2. Inguaribili romantici
211 3. Frontiere del realismo

IV. Lo specchio infranto

- 216 1. «En haine du réalisme»
224 2. Processi verbali
238 3. Illusionisti

V. Nuove realtà, nuove finzioni

- 247 1. Capolavori sconosciuti
257 2. Il realismo è morto, viva il realismo!

270 QUARTO INTERLUDIO *La vera vita di Sebastian Knight*

VI. Dialettica del realismo

- 281 1. Neorealismi
290 2. Due ettogrammi di piombo
299 3. Sfide al labirinto

PARTE TERZA Prospettive

311 RIPRESA Per un realismo plurale

318 FUGA *Underworld*

- 318 1. Temi
330 2. Forme
341 3. Codici
352 4. Verità

367 *Bibliografia*

383 *Indice analitico*

389 *Indice dei nomi e delle opere*

Realismo. Credo sia difficile trovare un concetto altrettanto noto e sfuggente, diffuso e frainteso, una di quelle tipiche cose che riconosciamo automaticamente ma di cui non sapremmo mai fornire una definizione univoca e condivisa. Comunque lo si guardi, il territorio del realismo appare infatti talmente vasto e multiforme, talmente costellato di ostacoli e trabocchetti che qualunque tentativo di 'fare il punto' sembrerebbe destinato a un fallimento preventivo.

È proprio per sfuggire a questo destino che ho evitato accuratamente di ricondurre le molte domande che mi sono posto a una risposta ultimativa. È per questo che ho tentato di scongiurare le prospettive totalizzanti, i dogmatismi teorici, le semplificazioni storiografiche. E ho accettato il rischio di trovarmi tra le mani, alla fine, un libro che non è una teoria generale né una storia sistematica del realismo, e tantomeno un manuale o un'enciclopedia da cui prelevare tanti pacchetti ben confezionati e ricolmi di nomi, dati, etichette e nozioni, insomma di «tutto quello che bisogna sapere su...»

È invece un'altra scommessa, una diversa posta in gioco che ho voluto accettare nel raccogliere spunti, idee, materiali, suggestioni e scoperte accumulate in vari anni di lavoro sui testi letterari. Non saprei come definirla altrimenti, nella sua generica e un po' spericolata ambizione: forse solo un'inquieta riflessione sulla letteratura e sul suo ambiguo, paradossale rapporto di tensione con quelle vaghe entità che chiamiamo *mondo*, *realtà*, *esperienza*. E dunque: come tradurre l'esperienza in scrittura? Come rappresentare la realtà in parole? Come proporre un'immagine verbale del mondo che possa plasmarlo in forma

radicalmente nuova, visto che i grandi scrittori, come diceva Balzac, riescono a «inventare il vero»?

È una riflessione consapevolmente *situata*, che ha alle spalle una ponderosa tradizione critica e che si muove in un orizzonte comunicativo in cui il raggio d'azione dell'esperienza letteraria appare sempre più destinato a una sopravvivenza residuale o, nel migliore dei casi, a una piena assimilazione nelle logiche del consumo culturale di massa. Ed è ovviamente una riflessione *parziale*, spesso volutamente idiosincratica e arbitraria, fatta anche di salti, scorciatoie, inevitabili omissioni, rapide dissolvenze tra primi piani e sfondi. Molti nomi mancano certamente all'appello, mentre altri beneficiano di spazi e ruoli che possono risultare quanto meno opinabili. D'altro canto, ricognizioni critiche che a uno specialista appariranno troppo disinvolute e stringate, come quelle sull'estetica platonica, aristotelica o rinascimentale, servono solo a delineare i presupposti di un discorso incentrato sulla modernità che tuttavia non può prescindere dalle sue remote, intricate radici culturali. Anche i brevi capitoli monografici intercalati nel discorso, dedicati ad autori non sempre ortodossi rispetto al canone 'ufficiale' del realismo (Cervantes, Stendhal, ma anche Hoffmann, Nabokov, Calvino), sono altrettanti snodi problematici, rapide incursioni testuali con cui verificare sul campo le questioni teoriche di fondo (l'ambiguità del concetto di *realismo* negli *Elisir del diavolo*, il rapporto tra parole e cose nelle *Città invisibili*, gli intrecci tra realtà e finzione nel *Don Chisciotte*, le contraddizioni dell'estetica realista nel *Rosso e il nero*, il nesso tra esperienza e scrittura nella *Vera vita di Sebastian Knight*). Sono tutti rischi che ho assunto consapevolmente, fiducioso nella buona fede e nella capacità di discernimento dei lettori.

È un viaggio articolato in tre tappe, tre grandi movimenti. Una prima *approssimazione* ai problemi estetici e teorici che stanno alla base del rapporto tra letteratura e realtà. Un successivo, più lungo *percorso* diacronico che ritaglia una traiettoria esemplare nell'ambito dell'arte mimetica occidentale, per certi versi dominata dallo sviluppo del moderno *novel* realistico. E un ultimo sguardo in *prospettiva* per avanzare una proposta teorica proiettata sui più recen-

ti sviluppi della letteratura contemporanea, con particolare attenzione all'opera di Don DeLillo.

L'auspicio è che lo sforzo possa servire, almeno in minima parte, a ridiscutere il ruolo della letteratura nell'odierno sistema culturale, sempre più infatuato di una sedicente (e peraltro fasullissima) 'verità', tanto invaso dai *reality* quanto incapace di riconoscere lo statuto proprio della finzione e quel potere di rivelazione del mondo che hanno sempre avuto, da Omero in poi, le storie inventate.

REALISMO E LETTERATURA

Ringrazio Mario Lavagetto. Un maestro.

Parte prima
Approssimazioni

Ma cosa dire di colui che mediante sillabe e lettere
tenta di imitare la sostanza delle cose?

SOCRATE



Aprire *Gli elisir del diavolo*, ci suggerisce Hoffmann, è come entrare in una frenetica «camera oscura». Subito, una «fantasmagoria di immagini» ci investe, mentre tentiamo di mettere a fuoco quell'instabile, metamorfico punto dinamico del testo che dice «io» e che risponde al nome di Medardo (ma anche Franz, Francesco, Leonardo, Vittorino...), la cui storia è narrata in un manoscritto ritrovato nell'archivio di un convento¹. La *Premessa del curatore*, primo livello di un'architettura narrativa genialmente composta e intricata, chiarisce appunto le circostanze genetiche del libro e ne espone l'obiettivo programmatico: «ricondurre a un disegno unitario il caleidoscopio di immagini molteplici e contraddittorie che costituiscono la vita di Medardo»².

Dunque vediamo.

Prima scena. Il frate cappuccino Medardo, al secolo Franz, è in viaggio a piedi verso Roma. Attraversa boschi, sentieri di montagna, «gole racchiuse fra torreggianti, terrificanti massicci rocciosi – esili ponticelli gettati sopra torrenti mugghianti»³. D'un tratto si ritrova sull'orlo di una «spaventosa voragine», e i suoi occhi si riempiono di un quadro tanto vivido quanto improbabile: un giovane in uniforme, «con accanto un cappello abbondantemente piumato, una spada e un portafogli», se ne sta bellamente sdraiato su uno sperone di roccia proteso sul baratro,

¹ E. T. A. HOFFMANN, *Die Elixiere des Teufels* (1815-16) [trad. it. *Gli elisir del diavolo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 3-4. Traduzione di C. Pinelli].

² M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 123.

³ HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., p. 46.

quello che la sbrigliata fantasia popolare, come verremo a sapere, ha battezzato «trono del diavolo»⁴:

Doveva essersi addormentato in quella posizione e il corpo stava sbilanciandosi sempre più pericolosamente nel vuoto. La caduta era inevitabile. Mi feci animo, mi protesi in avanti, cercai di afferrarlo gridando: – Per l'amor di Dio, signore... si svegli!... Oh Gesù!... – Ma appena l'ebbi sfiorato, il giovane si destò di soprassalto, perse l'equilibrio e precipitò nel vuoto. Vidi il corpo rimbalzare di roccia in roccia, sfracellandosi... L'urlo agghiacciante si perse nel salto vertiginoso, divenne un gemito roco – si sparse...⁵.

Poco dopo, il surreale incontro con un giovane cacciatore sbucato dal bosco, che lo apostrofa «illustre signor conte», costringe Medardo a trovare parole di giustificazione, parole sfuggite senza controllo alle sue labbra, pronunciate dalla voce «sorda e cavernosa» di *qualcun altro* che risponde al suo posto, alle sue spalle, fuori di lui. E intanto «continuavo a fissare l'abisso, domandandomi se il cadavere sanguinante del conte non ne sarebbe sorto a minacciarmi. Mi pareva d'essere stato io ad ucciderlo»⁶.

Il quadro cambia. Molto tempo è passato; molti fatti terribili e straordinari hanno movimentato le picaresche avventure di Medardo – viaggi, intrighi, travestimenti, stupri, omicidi, apparizioni, fughe nella notte... La scena è una stanza con il soffitto a volta, del tutto simile a una cella monastica, sepolta nel cuore di una fortezza in cui Medardo è stato rinchiuso in seguito a una catena di infamanti accuse. «Nei fantasmagorici riflessi della torbida lucerna tremolanti sulle pareti e sul soffitto vedevo sogghignare ogni sorta di figure distorte»⁷: volti, visioni, fantasmi proiettati da questa spettrale lampada magica, accompagnati da un «lungo, ansimante sospiro di morte» che aleggia nell'aria. Poi, una notte, Medardo sente «un bussare di colpetti leggeri, misurati»; una voce rauca che filtra tra le pietre del pavimento, una voce che ridacchia e chiama e balbetta un nome,

⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 76 e 100.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 175.

«Me-dar-do!...», un'eco familiare in cui riconosce il timbro della sua stessa voce⁸. Quindi, la notte successiva, ancora quel bussare di colpi e la voce, sempre più distinta, beffarda, accompagnata da un «raschiare, frugare, grattare nel pavimento, poi di nuovo gemiti, risate, e raschiare, grattare sempre più forte». Medardo muove un passo nella cella, ma una pietra gli si sgretola sotto il piede:

Dall'apertura filtrò una luce fioca e ne uscì un braccio nudo, teso verso di me con un coltello in pugno. Arretrai ancora, inorridito: - Fra-tel-li-no... fra-tel-li-no!... - balbettò la solita voce. - Me-dar-do è qui... qui... Prendi... pren-di... Rom-pi... rom-pi... Nel bo-sco... nel bo-sco!...

Fuggire, salvarmi, pensai; scordai ogni terrore, presi il coltello da quella mano e mi misi a scalzare furiosamente la malta fra le pietre del pavimento. L'altro intanto spingeva con forza di sotto. Rimossi quattro o cinque blocchi e vidi improvvisamente sbucare fino alle anche un uomo nudo che mi guardò ghignando con occhi di spettro e poi scoppiò in una risata raggelante, di folle. La luce della lampada gli cadde in pieno viso: riconobbi me stesso!... E persi i sensi⁹.

Terza scena. È notte fonda. Medardo si risveglia nel bosco dopo l'ennesima, concitata fuga dalla scena dei suoi delitti, in questo caso il tentato omicidio della sua promessa sposa, l'origine di tutte le sue follie e passioni, l'immagine vivente di santa Rosalia, la bella, angelica, conturbante Aurelia. Un inverosimile accumulo di equivoci, menzogne, coincidenze e scambi di persona lo ha infatti scagionato, conducendo al suo posto verso il patibolo, sulla carretta dei condannati, un irsuto e folle monaco riconosciuto colpevole dei suoi crimini. Ma quella visione, proprio il giorno delle nozze, è bastata per scatenare le sue pulsioni distruttive e per sciogliere il suo mal represso impulso a confessare («io sono Medardo... l'assassino di tuo fratello»), facendo calare il «coltello omicida» sul corpo di Aurelia. Così, nel bosco, Medardo si riscuote da un pesante torpore e si mette a fuggire «come un animale braccato»:

Avevo fatto appena pochi passi quando qualcuno sbucato dalla macchia mi saltò sulle spalle e mi cinse il collo col braccio. In-

⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁹ *Ibid.*, pp. 183-84.

vano mi divincolai cercando di farlo cadere... Mi gettai per terra, provai a schiacciarlo premendo la schiena contro gli alberi. Tutto inutile... L'uomo ridacchiava, sghignazzava come per scherzarmi [...] Mi scagliavo contro alberi e rocce, se non proprio per ammazzarlo, almeno per ferirlo così gravemente da costringerlo a lasciarmi; ma egli rideva ancor più forte ed ero soltanto io a provare il dolore dell'urto [...] No, non mi è possibile ridire con esattezza per quanto tempo continuassi a fuggire nel bosco buio, inseguito dal sosia. Mi sembra di aver corso per mesi e mesi senza prender cibo né bevanda¹⁰.

Formule come quest'ultimo «mi sembra» (*es ist mir so*) ricorrono spesso nel testo, ad alimentare un regime rappresentativo fondato sull'ambiguità, sull'incertezza percettiva, su quel sottile momento di esitazione-tra sogno e veglia, allucinazione e miracolo, naturale e soprannaturale ormai canonizzato nella schematica ma sempre efficace formula di Todorov: «il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»¹¹. Così, come è stato notato, ogni apparizione del sosia *potrebbe* essere ricompresa nel novero delle leggi naturali, dei fenomeni razionalmente spiegabili: sfumature dubitative del discorso, reinterpretazioni consolatorie tentano di ricondurre fantasmi e visioni demoniache entro i confini rassicuranti del sogno, dell'allucinazione, di una «fantasia sovraccitata» che trasforma il reale in un «fallace miraggio diabolico»¹². Complicate spiegazioni a posteriori chiarisco-

¹⁰ *Ibid.*, pp. 223-24.

¹¹ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* (1970) [trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1988, p. 28]. Per un'acuta e aggiornata discussione della teoria di Todorov, cfr. F. AMIGONI, *Fantasmi nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 14-18.

¹² HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., pp. 81 e 313. Sarebbe tuttavia imbarazzante ricondurre l'emersione del sosia dal pavimento della cella a uno dei vividi, fantasmagorici sogni che così spesso attraversano la mente di Medardo, e che peraltro sono quasi sempre incorniciati da inequivoci segnali di soglia (cfr. *ibid.*, pp. 110, 186-87, 240-41 e 282-83). Difficile giustificare il fatto che al risveglio, nella tasca del panciotto, si ritrovi il «duro» coltello preso dalla mano del sosia, quello stesso coltello con l'impugnatura d'argento usato per pugnalarne una delle sue vittime. Sull'uso di un «oggetto mediatore» tra la sfera reale e quella onirico-fantastica, cfr. L. LUGNANI, *Verità e disordine. Il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983.

no, ad esempio, che Vittorino è miracolosamente sopravvissuto alla caduta nell'«abisso del diavolo», e che «non era stato l'incorporeo, l'orrendo demone della follia» a inseguire Medardo nella notte, ma lo stesso Vittorino nei panni del monaco pazzo¹³. Eppure, osserva Massimo Fusillo, resta sempre «un forte margine di ambiguità: [...] il racconto conserva un carattere irreal e fantastico: suona, pur nella spiegazione "realistica", come l'incubo autopersecutorio di uno schizofrenico»¹⁴.

Del resto, anche se ipotizzassimo che tutta la vicenda sia stata immaginata (o sognata) da Medardo nella sua cella, anche se la ragione critica riuscisse a esorcizzare felicemente i duelli con il doppio, le evocazioni diaboliche, le periodiche apparizioni di un vecchio pittore che ha il dono della chiaroveggenza, che scende dalle pale d'altare e che si materializza in stanze chiuse a chiave per poi svanire nel nulla, come il più classico dei *revenants*¹⁵, sarebbe imbarazzante attribuire al testo una qualunque patente di 'realismo'. Stereotipi, inverosimiglianze, toponimi indeterminati, lacune temporali, coincidenze ossessive, incontri improbabili, colpi di scena; e poi «misteri insondabili», «terribili segreti», scene melodrammatiche, maledizioni ereditarie, intrighi politici, l'incredibile groviglio di una genealogia familiare fatta di adulteri, stupri, riconoscimenti mancati, parentele occulte, bambini scambiati in culla o abbandonati in una grotta; e infine conventi, cripte, sotterranei, prigioni, scenari e orrori platealmente gotici. Il testo dispiega un tale armamentario di risorse romanzesche, sprigiona una tale potenza visionaria da rendere quanto meno azzardato ogni riferimento all'universo dell'esperienza comune.

Sembra difficile, allora, non trovarsi d'accordo con Roman Jakobson, che proprio in Hoffmann trova una sorta di baluardo, un'ultima diga contro l'ambiguità e la proliferazione semantica di quell'infida categoria critica che va sotto il nome di *realismo*. Certo, l'errore dei teorici è di

¹³ Cfr. HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., pp. 301 e 298.

¹⁴ FUSILLO, *L'altro e lo stesso* cit., p. 123.

¹⁵ Cfr. HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., pp. 102, 159, 187-88, 244, 265, 308-9 e 316.

confondere «i vari concetti che si celano sotto l'etichetta di "realismo"», trattato «come un sacco che si possa allargare a dismisura per fargli contenere qualunque cosa». Tuttavia, qualcuno potrebbe obiettare:

non qualunque cosa. Non accadrà a nessuno di definire «realistici» i racconti di Hoffmann. Perciò la parola «realismo» possiede, in fondo, un suo significato, ha sempre un elemento comune [...] Rispondo: nessuno vorrà chiamare «falce» una vanga, ma con ciò non è detto che «falce» abbia sempre lo stesso significato¹⁶.

Come a dire: c'è un limite a tutto: esistono confini oltre i quali non potrebbe spingersi nemmeno questo onnivoro, proteiforme conglomerato semantico, e definire «realistici» i testi di Hoffmann significherebbe incorrere in una forma di dislessia critica, come chi – appunto – chiamasse «falce» una vanga.

Eppure, direbbe Gadda, i limiti della conoscenza umana sono tipicamente «provvisori o removibili»¹⁷. E bastano pochi decenni perché un altro studioso del *realismo nell'arte*, György Lukács, definisca Hoffmann un «realista veramente grande», capace di cogliere, «con la stessa penetrazione di Goethe prima di lui e di Balzac dopo di lui, le principali tendenze di sviluppo dell'epoca, rappresentandole con un nuovo e suggestivo realismo»¹⁸. Perché la bizzarria fantastica di Hoffmann, argomenta Lukács, è una questione di stile, è una pura scelta di forme: la sua «fantasia favolosa», la sua capacità di «trascendere la realtà esteriore della vita quotidiana»¹⁹ è un geniale stratagemma stilistico per giungere a una maggiore «profondità realistica», mostrando in forma fantastica, con tratti fantomatici e grotteschi, la de-

¹⁶ R. JAKOBSON, *O chudožestvennom realizme* (1921) [trad. it. *Il realismo nell'arte*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, pp. 106-7].

¹⁷ C. E. GADDA, *Meditazione milanese* (1974), in ID., *Scritti vari e postumi*, a cura di D. Isella, Garzanti, Milano 1993, p. 700.

¹⁸ G. LUKÁCS, *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* (1944-1945) [trad. it. *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1956, pp. 74-75].

¹⁹ ID., *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (1951) [trad. it. *Realisti tedeschi dell'Ottocento*, in ID., *Scritti sul realismo*, a cura di A. Casalegno, Einaudi, Torino 1978, vol. I, p. 679].

gradazione della moderna società borghese, «i reali abissi disumani della vita capitalistica»²⁰.

La totalità del mondo hoffmanniano (compreso l'elemento spettrale e fatato) è un'immagine del trapasso della Germania dalle deformazioni dell'assolutismo feudale a un capitalismo altrettanto – anche se diversamente – deformato. L'introduzione della trascendenza è quindi in Hoffmann un espediente artistico impiegato proprio per poter rappresentare questa specifica realtà tedesca nella totalità delle sue determinazioni essenziali, in un periodo in cui le manifestazioni immediate – rachitiche e deformate – della vita sociale non permettevano ancora una rappresentazione diretta, insieme fedele e tipicamente significativa²¹.

A questo punto, giusta l'avvertenza del curatore, le «strane visioni» di Medardo sembrano davvero «qualcosa di più d'uno sregolato e troppo fervido gioco di fantasia»²². Del resto, suggerisce ancora Lukács, in Hoffmann «il realismo dei particolari è indissolubilmente connesso alla fantomaticità del tutto»²³, e una realtà solida, corporea, storicamente precisa e dettagliata traspare oltre quei bagliori che la lampada magica della scrittura sembra continuamente sul punto di rapire in visioni, di far svaporare in un sogno. «*Gli elisir del diavolo* sono anche un romanzo realista e corposo, ricco di pennellate sociali e di osservazioni di costume, un affresco del tramonto della vita feudale e della nascita di una robusta vita borghese»²⁴. Così, scorci delle taverne di una «ricca, alacre città commerciale» si alternano ai rarefatti quadretti nella residenza di un principe, con tutto il corteggio di servitori, gentiluomini e dame di compagnia²⁵. E poi il cibo, i vestiti, le usanze, il modo di radersi o di tagliarsi i capelli, gli usi e gli abusi dell'operatore realistico per eccellenza, il denaro: tutto un sistema di dettagli, un pulviscolo di minute notazioni sociali concor-

²⁰ *Ibid.*, pp. 475-76.

²¹ *Id.*, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* (1957) [trad. it. *Il significato attuale del realismo critico*, *ibid.*, p. 901].

²² HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., p. 3.

²³ LUKÁCS, *Il significato attuale* cit., pp. 900-1.

²⁴ C. MAGRIS, *Parigi 1931. Non leggete Hoffmann*, in HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., p. XVIII.

²⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 86 e 134 sgg.

re alla peculiare ambiguità di un romanzo in cui compaiono diavoli e fantasmi, ma anche gendarmi che richiedono il passaporto o imputati che corrompono i giudici con «tre ducati fiammanti»²⁶.

A questo si aggiunge lo straordinario potere illusionistico della scrittura di Hoffmann, la sua ben nota capacità di dare corpo ai fantasmi, di rendere terribilmente 'reali' – come sarà poi in Kafka – anche le esperienze più inverosimili e allucinate. Così, nelle ultime sequenze del romanzo, dopo essere stato coinvolto in un tenebroso intrigo in Vaticano, Medardo descrive con vivida efficacia sensoriale l'episodio in cui viene rapito nella notte e condotto in un sotterraneo pieno di uomini incappucciati. La carrozza in cui è stato caricato percorre un lungo tragitto:

Dal rumore credetti di capire che eravamo già fuori Roma; poco dopo udii chiaramente il rimbombo del veicolo sotto l'arco di una porta, poi di nuovo il rumor delle ruote su strade selciate. Finalmente la carrozza si fermò; in fretta mi legarono le mani e calarono uno spesso cappuccio sul viso [...] Quindi mi fecero scendere. Udii uno strider di serrature e un portone aprirsi ruotando su cardini rozzi e male oliati. Poi dovetti percorrere lunghi corridoi, scendere un'infinità di scale. L'eco dei passi mi disse che mi trovavo in un sotterraneo – a quale scopo adibito lo compresi dal penetrante odor di cadavere. Alfine mi fecero fermare, mi slegarono le mani, mi tolsero la cappa. Mi trovavo, effettivamente, in un'ampia cripta sotterranea, fiocamente illuminata da un lume ad olio²⁷.

Siamo di fronte, insomma, a un testo che sfugge a qualunque tentativo di chiusura. Un testo che può essere definito, altrettanto legittimamente, realistico e antirealistico, e che dunque conduce al punto di rottura tutte le contraddizioni racchiuse in questa sfuggente, polimorfa, accanitamente fraintesa categoria critica, il cui significato sembra diluirsi con velocità pari alla sua travolgente espansione.

Ma c'è forse un altro elemento, oltre all'ambiguità costitutiva, che fa di un libro così esemplarmente fantastico il più efficace, paradossale viatico per una riflessione sul *réalisme*. Hoffmann sembra infatti voler mettere in scena

²⁶ *Ibid.*, pp. 83 e 84.

²⁷ *Ibid.*, p. 276.

tutte le potenzialità semantiche che si sono storicamente condensate – come vedremo – nell'altrettanto ambiguo termine *mimesis*. Nel testo, più che il Satana della teologia cristiana, imperversa il subdolo e inquieto demone della *somiglianza*, che si diverte a provocare equivoci, sostituzioni, rimandi e cortocircuiti tra originali e copie. Medardo è pressoché identico non solo al suo doppio demonico, il fratellastro Vittorino, ma anche a suo padre Francesco, la cui immagine sopravvive feticisticamente in un ritratto²⁸. E in generale fratelli, sorelle, padri e figli, madri e figlie sembrano condannati ad assomigliarsi come le proverbiali «gocce d'acqua»²⁹. Ma è soprattutto il vecchio pittore, il vero demiurgo del romanzo, l'artefice puntuale e inquietante di ogni svolta dell'intreccio, a incarnare l'ambiguo potere dell'arte di duplicare volti e figure, di copiare gli oggetti reali e di renderli, antiplatonicamente, più veri del vero. In questo modo, la linea tematica del doppio si trasferisce a livello di riflessione meta-artistica, mentre la pittura – così presente in tutta l'opera di Hoffmann – diventa «duplicazione magica della realtà», un gioco di specchi in cui «il rapporto tra originale e copia è ambiguo e problematico, e può essere di continuo rovesciato»³⁰.

Un intero campionario di opere – affreschi, ritratti, miniature, pale d'altare – viene disseminato nel romanzo, esempio di quella *ékphrasis creativa* che in Hoffmann, come ha scritto Michele Cometa, «giunge a un vertice sommo, probabilmente insuperato nella letteratura moderna»³¹. E sono opere che sprigionano uno strabiliante, quasi soprannaturale potere mimetico. Medardo le ritrova esposte in una mostra, e nel contemplarle vede sfilare frammenti

²⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 48, 83, 152, 172, 189 e 293. Il «ritratto a grandezza naturale» di Francesco, nascosto nell'anfratto di un muro mediante un congegno meccanico, è a tutti gli effetti un simulacro della persona reale, con il quale Eufemia, sua amante, si intrattiene in lunghe conversazioni (cfr. *ibid.*, pp. 211-12).

²⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 53, 123, 125, 134 e 263.

³⁰ FUSILLO, *L'altro e lo stesso* cit., p. 120.

³¹ M. COMETA, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2004, p. 13. Cfr. anche *Id.*, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Meltemi, Roma 2005.

del suo passato, riconosce i volti delle sue esperienze più intense e brucianti: c'è il san Giuseppe di una Sacra famiglia, identico a una misteriosa figura della sua infanzia; c'è uno «stupendo» ritratto della sua madre adottiva, «rassomigliante nel più eletto significato del termine», un miracolo espressivo che – come verremo a sapere – il pittore ha realizzato «senza averla fatta posare neppure una volta»³²; e c'è – angelico e perturbante – un ritratto di Aurelia «dipinto dal vero», Aurelia «copiata fedelmente mentre una pena tremenda la torturava», con i suoi tratti affascinanti che «balzavano fuori radiosi da quel vivissimo dipinto, ed io li divoravo con gli occhi»³³.

È sempre il demone della somiglianza a sprigionare un cortocircuito mimetico intorno al quadro di santa Rosalia, «dipinto stupendo» di cui esistono un originale e una copia³⁴, *image obsédante* che scandisce lo sviluppo della storia e che sembra fissare sulla tela la logica del desiderio, sul doppio versante della creazione e della fruizione artistica. Lo spettatore Medardo, stregato dal «veristico quadro»³⁵, vi riconosce infatti l'immagine vivente di Aurelia, mentre il pittore Francesco (un precursore del Frenhofer balzacchiano) ritrae nei panni della santa una Venere pagana che abita le sue fantasie:

Non il viso di santa Rosalia, ma l'amata immagine di Venere gli sorrideva dalla tela lanciandogli occhiate lascive [...] Ricordò la leggenda dello scultore pagano Pigmaliione e, come lui, supplicò Venere, urlando, di insufflare la vita nel suo dipinto. Gli parve, infatti, che la figura muovesse ma quando si lanciò per stringerla fra le braccia toccò soltanto la tela inanimata [...] Dopo due giorni e due notti di insanie, mentre stava rigido come una statua davanti al quadro, udì aprirsi la porta alle sue spalle e quindi avvicinarsi un fruscio d'abiti femminili. Si volse e vide una donna in cui subito riconobbe l'originale del quadro [...] gettò un'occhiata al quadro e vi scorre, rabbrivendo, l'immagine fedele della sconosciuta, come riflessa in uno specchio³⁶.

³² HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., pp. 96 e 155.

³³ *Ibid.*, pp. 97 e 99.

³⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 256 e 317.

³⁵ *Ibid.*, p. 46.

³⁶ *Ibid.*, pp. 252-53. Sul «complesso di santa Rosalia», vero e proprio «mitologema» che «costituisce una delle trame su cui s'innestano le questioni

Forse, scrive Hoffmann nell'*Uomo della sabbia*, il compito dell'artista è catturare la vita «come un pallido riflesso di uno specchio opaco»³⁷. Forse la vita è già talmente folle e meravigliosa che tutta la follia dell'arte sta nel miraggio di restituirne l'inquietante splendore. Ma certo esistono *forme* dell'arte, gradi e livelli del suo incanto mimetico. Così, alla «rara espressività»³⁸ dei dipinti di Francesco si contrappone la cattiva *mimesis* incarnata dal principe Alessandro, collezionista maniaco, sedicente esperto d'arte e a sua volta pittore. Il parco della sua residenza è un'accozzaglia di stili, un museo di monumenti *kitsch*: forme classiche e gotiche ricreate in scala ridotta, copie di antichi modelli, riproduzioni fedeli che rivelano solo uno sforzo di «pedissequa imitazione», il sogno di qualcuno che fluttua «alla superficie delle cose»³⁹. Al principe manca infatti «quella profondità di spirito che rispecchia fedelmente, come un limpido lago, il quadro multicolore della vita»; la sua cultura artistica è «troppo superficiale per consentirgli anche soltanto di sospettare a quali livelli di profondità si dischiudesse l'Arte al vero artista e nell'artista si accendesse la scintilla divina dell'anelito al Vero»⁴⁰.

Si chiarisce meglio, a questo punto, l'annuncio programmatico del curatore a inizio romanzo, l'idea «che quanto noi generalmente chiamiamo "sogno", "immaginazione" possa invece essere la presa di conoscenza – per simboli – del misterioso filo collegante e condizionante gli eventi della nostra vita»⁴¹. Perché questa poetica così vistosamente romantica tradisce il *razionalismo* di Hoffmann, il suo sforzo costante «di spiegare, di districare il groviglio del mistero per estrarne uno o più fili, di individuare una

fondamentali del romanzo», cfr. ancora COMETA, *Descrizione e desiderio* cit., pp. 16-17, 96 e 115-55.

³⁷ E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann* (1816-17) [trad. it. *L'uomo della sabbia*, in *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Mondadori, Milano 1987, p. 39. Traduzione di G. Fraccari].

³⁸ HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., p. 98.

³⁹ *Ibid.*, pp. 127 e 152.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 129 e 131.

⁴¹ *Ibid.*, p. 4.

legge nella ridda dei fenomeni»⁴². E si avverte un'affinità segreta, quasi una stessa intonazione tra le parole del curatore e quelle del priore del convento in cui Medardo espia le sue colpe:

Si dice che i prodigi siano scomparsi dal mondo. Io non lo credo. Noi non vogliamo più chiamare con questo nome nemmeno le cose più prodigiose che ci circondano quotidianamente [...] Ci ostiniamo perciò a negare i fenomeni visibili soltanto all'occhio interiore e troppo trasparenti per riflettersi sulla grossolana superficie dell'occhio fisico⁴³.

Ancora una volta il fantastico Hoffmann, il visionario Hoffmann sembra offrirci la chiave – o forse un insperato *passe-partout* – per aprire le mille porte della *mimesis*. Tutto il problema del realismo starà infatti in questa irrisolta, sempre reversibile tensione tra l'occhio fisico e l'occhio interiore, in questa incapacità di tracciare con chiarezza i confini del visibile e perfino di stabilire, di fronte agli ambigui, prismatici specchi dell'arte, che cosa è 'reale' e che cosa non lo è.

⁴² MAGRIS, *Parigi 1931* cit., p. VII.

⁴³ HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., p. 244.

Capitolo primo

Definizioni

1. Una parola sfortunata.

«Realtà», diceva Nabokov, è «una delle poche parole che non hanno alcun senso senza virgolette»¹. E certo non si rischia troppo a ipotizzare che, tra queste poche parole, Nabokov avrebbe ricompreso anche il derivato critico della realtà, uno degli 'ismi' più ambigui e controversi di tutta la cultura occidentale, la cui imprecisione nomenclatoria è direttamente proporzionale alla quantità e alla varietà dei fenomeni che pretende di rubricare. Non stupisce che un grande cultore delle individualità artistiche, Francesco De Sanctis, così ostile alle «specie» e ai «generi», ai «tipi» e agli «esemplari», esprima tutta la sua insofferenza nei confronti di quelli che Capuana chiamerà gli «“ismi” contemporanei»: «Verismo, idealismo, realismo, dottrinarismo, materialismo, e tutte queste parole che finiscono in “ismo” mi sono sovranamente antipatiche»². Né stupisce che un «extraterritoriale»³ come Nabokov, constatando che «realismo e naturalismo sono concetti relativi», sfoghi l'irritazione dell'artista di fronte all'ottusità della tassonomia critica: «Gli *ismi* passano; l'*ista* muore; rimane l'arte»⁴.

¹ V. NABOKOV, *On a Book Entitled «Lolita»* (1956) [trad. it. *A proposito di un libro intitolato «Lolita»*, in ID., *Lolita*, Adelphi, Milano 1996, p. 389. Traduzione di G. Arborio Mella].

² F. DE SANCTIS, *Zola e l'«Assommoir»* (1879), in ID., *Saggi sul realismo*, a cura di S. Giovannuzzi, Mursia, Milano 1990, p. 219.

³ Cfr. G. STEINER, *Extraterritorial* (1970) [trad. it. *Extraterritoriale*, in M. SEBREGONDI e E. PORFIRI (a cura di), *Vladimir Nabokov*, in «Riga», 1999, n. 16, p. 136 sgg].

⁴ V. NABOKOV, *Lectures on Literature* (1980) [trad. it. *Lezioni di Letteratura*, a cura di F. Bowers, Garzanti, Milano 1992, p. 189].

Resta il fatto che *realismo*, nonostante il pulviscolo di imbarazzi, cautele, puntigliosi distinguo che tende sempre a calamitare, sembra un termine di cui la critica (e il senso comune) non possa fare a meno, uno di quei rocciosi *idoli* di cui nemmeno Nietzsche, forse, potrebbe invocare enfaticamente il crepuscolo. Anche Northrop Frye, costretto ad annoverare il realismo fra le tendenze fondamentali della letteratura, non trova di meglio che ricorrere all'abusata scappatoia delle virgolette, che – dice – «riflettono la mia antipatia per questo termine inadeguato»⁵. C'è poi chi, come Calvino, confessa lucidamente di avere sempre usato pochissimo il termine *realismo*: «ci ho sempre girato intorno, e più sentivo parlarne meno mi veniva voglia di parlarne io [...] Eppure, anche coloro che per il concetto di realismo manifestano spregio non è che mi convincano di più, tutt'altro»⁶.

Dunque un termine antipatico, inadeguato, ambiguo, relativo, perfino imbarazzante; una «parola sfortunata», come dice Thomas Hardy⁷. Anzi – rincara Jakobson – la «più sfortunata» dell'intera terminologia critica, tanto che «l'uso acritico di questa parola, il cui contenuto è estremamente vago, ha provocato conseguenze fatali»⁸. Eppure – lo vedremo – il destino del realismo è quello di non morire, di rigenerarsi, di sopravvivere alle insofferenze di critici e scrittori per risorgere a nuova vita: è il destino di chi è stato innalzato, lusingato, brandito come un'arma contro il *vecchio*, poi a sua volta disprezzato e combattuto in nome del *nuovo*; e capace, a ogni passaggio, di riapparire in forme camaleontiche e molteplici, rinnovato, riadattato, riconvertito a effettive sperimentazioni o furbescamente nascosto dietro travestimenti di facciata. «Il realismo, come

⁵ N. FRYE, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957) [trad. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969, p. 182]. Una strategia simile viene adottata anche da Ortega y Gasset nella *Disumanizzazione dell'arte*.

⁶ I. CALVINO, *Questioni sul realismo* (1957), in *Id.*, *Saggi*, a cura di M. Barrenghi, Mondadori, Milano 1999², vol. I, p. 1519.

⁷ TH. HARDY, *The Science of Fiction* (1891) [trad. it. *La scienza della narrativa*, in S. PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Bompiani, Milano 1983, p. 330].

⁸ JAKOBSON, *Il realismo nell'arte* cit., p. 97.

la realtà, è multiplo ed evanescente»⁹, condizionato dal «sistema di rappresentazione corrente in una data cultura o persona, in un dato tempo»¹⁰. È una nozione che «varia da cultura a cultura»¹¹ e che ha prodotto, nella critica moderna, una «enorme varietà di opinioni, spesso contraddittorie»¹². Insomma, come è stato detto, un «mostro con molte teste»¹³, in attesa di qualcuno che riesca a districarle pazientemente o che, in modo più brutale, le recida di netto con la spada di Ercole.

È curioso, del resto, che questa proliferazione semantica sia il prodotto di una storia relativamente breve. *Realismo*, ci ricorda René Wellek, è «un termine filosofico di vecchia data che stava a indicare una fede nell'esistenza reale delle idee ed era contrapposto al nominalismo, per il quale le idee erano soltanto nomi e astrazioni»¹⁴. Un significato – nato con la scolastica medievale – che tenderà progressivamente a slittare nel corso del Settecento (soprattutto con Thomas Reid), quando *realismo* verrà contrapposto a *idealismo* per indicare una fede nell'esistenza esterna e oggettiva delle cose, a prescindere dai processi cognitivi della mente umana. A quanto pare, il primo uso del termine in ambito artistico risale a Schiller e a Friedrich Schlegel, che – in alcuni scritti degli anni 1797-1800 – parlano di scrittori «realisti» e del «realismo» in poesia. Si tratta però di un'etichetta vaga e ancora estremamente fluida, limitata a un uso sporadico. È soprattutto in Francia che il si-

⁹ N. GOODMAN, *Realism, Relativism, and Reality*, in «New Literary History», XIV, 1983, n. 2, p. 272.

¹⁰ ID., *Languages of Art* (1968) [trad. it. *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 2003, p. 39].

¹¹ H. WHITE, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999, p. 22.

¹² R. WELLEK, *The Concept of Realism in Literary Scholarship* (1961) [trad. it. *Il concetto di realismo nella cultura letteraria*, in ID., *Concetti di critica*, Masimiliano Boni Editore, Bologna 1972, p. 258].

¹³ K. L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London 1990, p. 328.

¹⁴ R. WELLEK, *A History of Modern Criticism*, IV, *The Later Nineteenth Century* (1965) [trad. it. *Storia della critica moderna*, IV, *Dal realismo al simbolismo*, il Mulino, Bologna 1990, p. 7].

gnificato del termine tende lentamente a cristallizzarsi, giungendo a definire un periodo storico, una poetica e una precisa tendenza artistica. Nel 1826, un giornalista del «*Mercure français*» osserva che

questa dottrina letteraria, che guadagna terreno ogni giorno e che tende alla fedele imitazione non dei capolavori artistici ma degli originali offerti dalla natura, potrebbe benissimo essere chiamata realismo: sarà [...] la letteratura del XIX secolo, la letteratura del vero¹⁵.

Bisogna però aspettare la metà del secolo perché l'uso si consolidi, incominciando ad alimentare quella vis polemica, quella tendenza al dibattito e alla battaglia culturale che diventerà uno dei tratti distintivi del realismo¹⁶.

Tra il 1845 e il 1850, il termine passò a significare la descrizione minuta degli usi e costumi contemporanei: nel 1846 Hippolyte Castille associa Balzac ad una «scuola realista», e nello stesso anno «realismo» viene usato diffusamente da Arsène Houssaye in un suo libro sulla storia della pittura fiamminga e olandese¹⁷.

Non è un caso, ma è anzi altamente sintomatico che il primo assestamento del significato coincida con una sua espansione, con la biforcazione sul doppio versante della letteratura e della pittura, che d'ora in poi, e proprio sotto la bandiera del realismo, vedranno moltiplicarsi le occasioni di incontro, interferenza, contaminazione reciproca. I primi anni Cinquanta, in Francia, sono gli anni dello scandalo e della polemica scatenata dai quadri di Gustave Courbet, il pittore del reale, il rivoluzionario, l'eversore dei canoni accademici che tuttavia si lamentava – come avrebbe fatto Flaubert – di un «appellativo di “realista”» che gli era stato «imposto, come quello di “romantici” agli artisti

¹⁵ Cit. in E. B. O. BORGERHOFF, «*Réalisme*» and Kindred Words. Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of Nineteenth Century, in «*PMLA*», LIII, 1938, n. 3, p. 839.

¹⁶ Cfr. E. BOUVIER, *La Bataille réaliste (1844-1857)*, Fontemoing, Paris 1914; e B. WEINBERG, *French Realism. The Critical Reaction, 1830-1870*, Modern Language Association of America, New York 1937.

¹⁷ WELLEK, *Storia della critica moderna* cit., vol. IV, p. 8. L'articolo di Castille si intitola *M. H. de Balzac* (in «*Semaine*», 4 ottobre 1846), mentre il libro di Houssaye è *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (F. Sartorius, Paris 1846).

del 1830»¹⁸. Qui, in effetti, le date tendono a ravvicinarsi, a riprova della crescente fortuna di un termine ormai d'uso comune. Nel 1855, all'ingresso di una mostra di Courbet, campeggia l'insegna «Pavillon du Réalisme». Nel dicembre dello stesso anno, sulla rivista «L'Artiste», esce il manifesto di Fernand Desnoyers intitolato *Du Réalisme*, che celebra l'avvento di una nuova poetica del reale contro le falsificazioni del romanticismo. Un sostenitore entusiasta di Courbet, il romanziere Champfleury, pubblica nel 1857 una raccolta di saggi intitolata *Le Réalisme*, mentre il suo amico Edmond Duranty fonda la rivista «Réalisme», destinata a una breve vita tra il novembre 1856 e il maggio 1857. E sempre nel 1857, in un'aula del Tribunale di Parigi, si celebra il processo contro uno dei massimi capolavori del realismo europeo, *Madame Bovary*, accusato, perfino nella sentenza di assoluzione, di mirare a «un realismo che sarebbe la negazione del bello e del buono»¹⁹.

Negli altri paesi europei e negli Stati Uniti la diffusione del termine appare più lenta, disorganica, variamente influenzata dall'eco delle polemiche francesi²⁰. In Inghilterra, il termine inizia a circolare durante gli anni Cinquanta, soprattutto grazie all'opera di George Henry Lewes²¹, ma è solo con George Moore e George Gissing, alla fine degli anni Ottanta, che si sviluppa un movimento realista propriamente detto. Situazione analoga negli Stati Uniti, dove si passa da un uso sporadico e accidentale nel corso del secolo all'esplicita, consapevole definizione di una scuola realista, negli anni Ottanta, da parte di William Dean Howells. Diffusione ancora più occasionale in Germania -

¹⁸ Cit. in WELLEK, *Storia della critica moderna* cit., vol. IV, p. 9.

¹⁹ *Réquisitoire, Plaidoirie et Jugement du Procès intenté à l'auteur devant le Tribunal Correctionnel de Paris*, in G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Flammarion, Paris 1986, p. 519. Cfr. in particolare H. R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation* (1970) [trad. it. *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 201 e 223].

²⁰ Cfr. soprattutto WELLEK, *Il concetto di realismo* cit., pp. 248-51.

²¹ Cfr. in particolare G. H. LEWES, *Realism in Art. Recent German Fiction* (1858) [trad. it. *Il realismo in arte. La moderna narrativa tedesca*, in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo* cit., pp. 251-52: «l'arte mira sempre alla rappresentazione della realtà, ossia della verità [...] Il realismo è così alla base di tutte le arti»].

dove spicca l'espressione «realismo poetico» coniata da Otto Ludwig – e in Italia, con gli interventi di De Sanctis su Zola e il suo sostegno, poi mitigato, al «realismo in arte»²². Discorso analogo per la Spagna, dove le prime attestazioni del termine risalgono agli anni Cinquanta²³. Più variegata e ambigua la situazione in Russia, dove i critici radicali degli anni Sessanta, soprattutto Dmitrij Pisarev, trasformano il realismo in un motto e in una parola d'ordine, raccogliendo peraltro l'irritazione (o al massimo l'indifferenza) dei due massimi romanzieri dell'Ottocento russo, Doštoevskij e Tolstoj.

È una storia, questa del termine, che naturalmente prosegue nel corso del Novecento, quando *realismo* diventa un termine ad alta circolazione, riconosciuto e affermato, spesso usato in funzione retrospettiva per designare scrittori e movimenti letterari del passato. Una storia complessa, frastagliata, di cui sarebbe impossibile seguire tutte le fasi e le diramazioni, ma che certo ostenta un dato macroscopico: che cioè la progressiva diffusione della parola comporta una parallela apertura del suo significato, che si scinde e si ramifica, attrae grumi di connotazioni, alimenta ambiguità e malintesi. Ancora nel 1895, Gissing auspicava che

i termini «realismo» e «realista» non venissero mai più usati se non nel loro senso tecnico dagli studiosi di filosofia scolastica. In rapporto all'opera dei romanzieri non hanno mai avuto un significato soddisfacente e sono ora diventati semplice gergo [...] Quando una parola è stata menomata così gravemente, le si dovrebbe permettere di ritirarsi in buon ordine²⁴.

È dunque il caso – davvero «sfortunato» – di una parola d'uso comune che sembra condannata alla singolarità dell'idioletto, continuamente ricodificata, inscritta di volta in volta in una costellazione semantica poco più che privata, sempre bisognosa – oltre che delle rituali virgolette – di pe-

²² Cfr. ad es. DE SANCTIS, *Zola e l'«Assommoir»* cit., p. 222. Cfr. anche *infra*, p. 236.

²³ Cfr. F. LÁZARO CARRETER, *El realismo como concepto crítico literario* (1969), in ID., *Estudios de poética*, Taurus, Madrid 1976, p. 122.

²⁴ G. GISSING, *The Place of Realism in Fiction* (1895) [trad. it. *Il posto del realismo nella narrativa*, in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo* cit., p. 331].

rifrasi, glosse, attributi, precisazioni. Nelle colonne dei dizionari, oltre ai tradizionali significati filosofici, finiremo così per trovare il *realismo* letterario e il *realismo* pittorico (e architettonico, e teatrale, e cinematografico); il *realismo* in senso storico, incentrato per lo più sull'Ottocento, e il *realismo* come stile o modalità universale dell'arte, estesa da Omero al postmoderno; il *realismo* inteso come fedeltà, veridicità, crudezza, lucidità spietata di una rappresentazione, nella quale prevalgono gli aspetti sgradevoli o brutali, e anche il *realismo* come atteggiamento improntato a un senso concreto e pragmatico della vita; per non parlare degli usi del termine in ambito economico, politico, giuridico, medico, psicologico o pedagogico, che sono in gran parte estensioni derivate dal dibattito artistico²⁵.

La reazione, pressoché inevitabile, si misura in quel dinamismo, in quell'inquieta creatività morfologica che accompagna tutta la storia del termine *realismo*. Tipica, ad esempio, la combinazione con un aggettivo «che finiva immancabilmente per contare (sebbene il suo significato restasse spesso piuttosto oscuro) molto più del sostantivo»²⁶: *poetico, borghese, critico, oggettivo, ideale, figurale, creaturale, socialista, proletario, magico, ottico, formale, descrittivo, psicologico, soggettivo, nuovo, cattolico, energetico, costruttivista*... Allo stesso modo, vari prefissi hanno tentato di circoscriverne il significato a movimenti o a fasi storiche precise: *sur-, neo-, novo-, iper-* ecc. E c'è infine tutto il capitolo, spesso molto intricato, da iscrivere sotto la rubrica «Realismo e...», in cui troviamo relazioni oppositive con termini antinomici o dialettici (*idealismo, romanticismo, simbolismo, romance*) e relazioni complementari – talvolta concorrenti – con termini limitrofi, tra i quali spiccano senz'altro *naturalismo* e *verismo* (ma anche *mimesis, imitazione, rappresentazione, verosimiglianza, verità*...) Un grovi-

²⁵ Su quest'ultimo aspetto cfr. M. BRINKER, *On Realism's Relativism. A Reply to Nelson Goodman*, in «New Literary History», XIV, 1983, n. 2, p. 274.

²⁶ F. FIORENTINO, *Premessa*, in ID. (a cura di), *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1993, p. VIII. Damian Grant, ad esempio, fornisce un curioso elenco alfabetico (largamente incompleto) che comprende ben ventisei campioni: cfr. D. GRANT, *Realism*, Methuen & Co., London 1970, p. 1.

glio lessicale e semantico, insomma, decisamente adeguato al mostro con molte teste contro cui dovremo lottare.

2. *Il sacco di Jakobson.*

Immaginiamo una sala di lettura del British Museum, diceva Forster in *Aspetti del romanzo*: immaginiamo un ambiente circolare, chiuso, centripeto, un'unica stanza in cui i romanzieri di varie epoche e luoghi stiano scrivendo simultaneamente: «sporgiamoci un momento ad occhieggiare al disopra delle loro spalle e vediamo che cosa scrivono», per strapparli al fiume del tempo, per «esorcizzare il demone della cronologia» e tentare di racchiudere in un'unica visione, forse imperfetta, riduttiva, ma certo più vivida e suggestiva di qualunque tassonomia critica, questa enorme «landa spugnosa», questa «massa formidabile e amorfa» che va sotto il nome di romanzo²⁷.

Proviamo a seguire l'esempio, riprendendo e riadattando ai nostri fini l'immagine, ormai divenuta un *topos* della critica. Sfruttiamo la geniale inventiva di Forster e figuriamoci, a nostra volta, una stanza circolare in cui siano rinchiusi – con pari diritto di parola – critici e scrittori, romanzieri e teorici della letteratura. Proviamo ad azzerare (provvisoriamente) la cronologia, le poetiche, le appartenenze di scuola, le matrici culturali e gli assunti filosofici; e chiediamo loro di fornirci una breve, sintetica definizione di *realismo*, con quel tanto di vagamente capzioso che si accompagna a ogni citazione decontestualizzata. E dunque, in un rapido giro di opinioni: che cos'è il realismo?

GEORGE ELIOT: «il *realismo*» è «la dottrina secondo cui ogni verità e bellezza si raggiungono con un umile e fedele studio della natura, e non sostituendo forme vaghe, alimentate dalla fantasia nelle foschie del sentimento, alla realtà definita e sostanziale»²⁸.

ROBERT LOUIS STEVENSON: il realismo è «una questione di ap-

²⁷ E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel* (1927) [trad. it. *Aspetti del romanzo*, il Saggiatore, Milano 1963, pp. 22, 26, 32 e 41].

²⁸ G. ELIOT, *Art and Belles Lettres*, in «Westminster Review», IX, 1856, n. 65, p. 626. La Eliot riscontra queste qualità in John Ruskin, di cui recensisce *Modern Painters*.

parenze», «un semplice capriccio della volubile moda», qualcosa che «non concerne in ultima analisi la sostanza di un'opera d'arte, ma solo il metodo tecnico»²⁹.

FRIEDRICH ENGELS: «realismo significa, a parte la fedeltà nei particolari, riproduzione fedele di caratteri tipici in circostanze tipiche»³⁰.

GUY DE MAUPASSANT: il realismo non consiste nel «mostrare la fotografia banale della vita», ma nell'offrire una «visione più completa, più avvincente, più probante della realtà stessa»³¹.

GEORGE GISSING: il realismo è «la sincerità artistica nel ritrarre la vita contemporanea»³².

ROMAN JAKOBSON: il realismo è «una corrente che si è posta il fine di riprodurre la realtà nel modo più fedele possibile e che aspira al massimo della verosimiglianza: definiamo realiste le opere che ci sembrano verisimili, fedeli alla realtà»³³.

MAKSIM GOR'KIJ: il realismo è una «rappresentazione veritiera e non alterata degli uomini e delle loro condizioni di vita»³⁴.

GYÖRGY LUKÁCS: il realismo è una «forma d'espressione» «sempre conforme alla realtà» che però «trascende il piano della vita quotidiana», svela i problemi essenziali, rappresenta i caratteri umanamente e socialmente «tipici», «le grandi forze sociali e le basi economiche dello sviluppo storico»³⁵.

ERICH AUERBACH: il realismo è «la rappresentazione della vita quotidiana, in cui di questa vengano esposti con serietà i problemi umani e sociali o perfino gli sviluppi tragici»³⁶.

NORTHROP FRYE: il realismo è «la tendenza alla verosimiglianza

²⁹ R. L. STEVENSON, *A Note on Realism* (1883) [trad. it. *Una nota sul realismo*, in ID., *Romanzi, racconti e saggi*, a cura di A. Brilli, Mondadori, Milano 1997⁴, pp. 1870-71].

³⁰ Lettera di F. Engels a M. Harkness dell'aprile 1887, in K. MARX e F. ENGELS, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Laterza, Bari 1971, p. 160.

³¹ G. DE MAUPASSANT, *Le Roman* (1887), in ID. *Pierre et Jean*, Gallimard, Paris 1982, p. 51.

³² GISSING, *Il posto del realismo nella narrativa* cit., p. 332.

³³ JAKOBSON, *Il realismo nell'arte* cit., p. 98.

³⁴ M. GOR'KIJ, *Come ho imparato a scrivere* (1928) [trad. it. in G. PACINI (a cura di), *Il realismo socialista*, Savelli, Roma 1975, p. 58].

³⁵ G. LUKÁCS, *Balzac, Stendhal, Zola*; e ID., *Nagy orosz realisták* (1946) [trad. it. *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1970, pp. 186 e 60]. Lukács definisce in questi termini il «grande realismo», il «realismo propriamente detto» (quello di Balzac e di Tolstoj), in antitesi alla degenerazione rappresentata dal «naturalismo» di Zola e dei suoi epigoni.

³⁶ E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946) [trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, vol. II, p. 96].

za e alla esattezza della descrizione», «la tendenza a raccontare una plausibile o credibile storia», «a porre l'accento sul contenuto e la rappresentazione piuttosto che sulla forma della storia»³⁷.

IAN WATT: il realismo non è una «dottrina letteraria particolare», ma «l'espressione di una premessa [...] la premessa o convenzione formale che il romanzo è un rapporto autentico e completo su una esperienza umana e ha quindi l'obbligo di soddisfare i suoi lettori fornendo loro dettagli sulla personalità degli attori e sulle circostanze di tempo e luogo delle loro azioni, dettagli presentati usando il linguaggio in modo ampiamente referenziale»³⁸.

RENÉ WELLEK: il realismo è «la rappresentazione oggettiva della realtà sociale contemporanea»³⁹.

GEORGE BECKER: il realismo è «una formula artistica che, in base a una determinata concezione della realtà, tenta di presentarne un simulacro sulla base di regole più o meno fisse»⁴⁰.

ROLAND BARTHES: «il realismo (detto molto male, in ogni caso spesso interpretato male) consiste, non nel copiare il reale, ma nel copiare una copia (dipinta) del reale»⁴¹.

PHILIPPE HAMON: il realismo, o meglio il «discorso realista», è «una sorta di "speech-act" (Austin, Searle) definito da una situazione specifica di comunicazione», un sistema codificato di «mezzi stilistici» con cui la letteratura, lungi dal «copiare la realtà», «ci fa credere che copia la realtà»⁴².

Potremmo continuare a lungo, ma forse è il caso di fermarci e di limitarci a una provvisoria, minimale constatazione: non solo, come ricorda Thomas Pavel, esistono «realismi di diversi tipi»⁴³, dovuti ai differenti approcci con cui gli scrittori rappresentano il mondo, ma esistono anche di-

³⁷ FRYE, *Anatomia della critica* cit., pp. 69 e 182.

³⁸ I. WATT, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957) [trad. it. *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Bompiani, Milano 1994, p. 29]. La definizione si riferisce a quello che Watt chiama «realismo formale».

³⁹ WELLEK, *Il concetto di realismo* cit., p. 260.

⁴⁰ G. J. BECKER, *Modern Realism as a Literary Movement*, in *id.* (a cura di), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton University Press, Princeton 1963, p. 36.

⁴¹ R. BARTHES, *S/Z* (1970) [trad. it. *S/Z*, Einaudi, Torino 1973, p. 54].

⁴² PH. HAMON, *Un discours contraint* (1973) [trad. it. *Un discorso condizionato*, in *id.*, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977, p. 22].

⁴³ TH. G. PAVEL, *Fictional Worlds* (1986) [trad. it. *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992, p. 70].

verse *concezioni* del realismo, storicamente, culturalmente e ideologicamente condizionate, visioni parziali e spesso vigorosamente idiosincratiche che si sono accumulate, strato su strato, nel corso degli anni, senza nessuna possibilità di confluire in un sistema univoco o almeno passabilmente omogeneo. A questo punto, è ovvio, la stanza di Forster diventa un attrezzo retorico del tutto inservibile e sarebbe necessario, per fornire a quelle definizioni la giusta risonanza, ricucirle in un contesto, riposizionarle nello spazio e nel tempo, ricostruendo le categorie e gli orizzonti epistemologici di cui sono espressione (la teoria degli stili e l'interpretazione figurale in Auerbach, il marxismo in Engels o in Lukács, la linguistica strutturale e la semiotica in Barthes o in Hamon, ecc.). Del resto, il caso di Hoffmann dovrebbe averci già messo sull'avviso, facendoci imbattere nell'efficace metafora di Jakobson. Perché il realismo, più che una definita (e definibile) nozione teorica, sembra davvero un oggetto magico dell'universo fiabesco: è il «sacco» che si allarga a dismisura, talmente elastico e capiente da accogliere qualunque idea vi si voglia stipare.

Il fatto è che non c'è accordo – non si dice sulle qualità specifiche – ma nemmeno sulla *natura* del realismo, sulla categoria concettuale cui appartiene. L'instabilità lessicale delle nostre definizioni ne è un parziale ma rappresentativo esempio. Il realismo è una corrente, una tendenza, una dottrina che eventualmente trova il suo centro in un preciso movimento letterario, o addirittura in una «scuola»? Oppure è un punto di vista, un approccio, una prospettiva sul mondo, di cui vengono evidenziati determinati aspetti (la vita quotidiana, la realtà contemporanea, la dimensione politico-sociale ecc.)? Ancora: è un metodo, una forma espressiva basata sulla fedeltà, sull'obiettività, sulla verosimiglianza, addirittura sulla 'sincerità' della rappresentazione? O forse è soltanto una convenzione che si spaccia per 'naturale', un sistema di regole governato da una retorica territoriale fatta di codici e tecniche, trucchi ed espedienti stilistici? E infine (ma le domande potrebbero continuare), è una proprietà intrinseca dei testi, un obiettivo del progetto autoriale, un particolare effetto di lettura o un'etichetta (infelice) applicata dalla critica e dalla storiografia letteraria?

Lo stesso Jakobson, dopo avere proposto una definizione generica, si affretta a scomporne la rigidità nomenclatoria insistendo sull'ambiguità e sulla relatività del concetto. D'accordo, dice: realismo come riproduzione fedele e verosimile della realtà; ma allora le opzioni sono almeno due:

- 1) *si tratta di un'intenzione, di una tendenza, cioè si definisce realista l'opera che l'autore in questione propone come verisimile (significato A).*
- 2) *si definisce realista l'opera che l'esaminatore giudica verisimile (significato B)⁴⁴.*

C'è poi un terzo significato, storicamente circoscritto, che vede nel realismo il programma e lo slogan di una determinata corrente artistica dell'Ottocento, divenuta poi la pietra di paragone per stabilire il «grado di realismo» delle opere precedenti o successive. Dunque:

(significato C), costituito dalla somma dei singoli tratti tipici di una determinata corrente del secolo XIX. In altri termini lo storico della letteratura considera le opere che meglio soddisfano il principio di verisimiglianza quelle realiste del secolo passato⁴⁵.

Ma non è finita. Perché ognuno dei significati A e B è ulteriormente scomponibile, in base ai movimenti dell'opera sui vettori polari dell'avanguardia o della tradizione, della convenzione o della rottura innovativa, in quella peculiare dialettica studiata dai formalisti russi (e torniamo al problema degli assunti epistemologici) tra «automatismo della percezione» e «straniamento» formale. Così, conservatori e innovatori giudicheranno in modo opposto la tendenza realistica di un autore, provocando una scissione del significato A:

A₁: la tendenza a deformare i canoni artistici in voga, interpretata come un ravvicinamento alla realtà;

A₂: la tendenza conservatrice all'interno di una tradizione artistica, interpretata come fedeltà alla realtà⁴⁶.

Discorso simmetrico sul versante della ricezione:

⁴⁴ JAKOBSON, *Il realismo nell'arte* cit., p. 98.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 101.

Significato B₁: sono un rivoluzionario in rapporto alle abitudini artistiche attuali e ne percepisco la deformazione come un ravvicinamento alla realtà;

Significato B₂: sono un conservatore e percepisco la deformazione delle abitudini artistiche attuali come un'alterazione della realtà⁴⁷.

Accade poi che il significato C possa contenere una sottoclasse D, che non designa tanto una *tendenza* o una *corrente*, quanto un tipico *procedimento* di caratterizzazione, particolarmente coltivato (anche se non in via esclusiva) dagli esponenti del realismo ottocentesco. Si tratta della «caratterizzazione mediante tratti inessenziali» (ad esempio, l'insistenza di Tolstoj sul dettaglio trascurabile della borsetta durante il suicidio di Anna Karenina), una strategia retorica che «consiste nel render compatto il racconto mediante immagini trascelte in base alla contiguità, vale a dire il passaggio dal termine specifico alla metonimia e alla sineddoche»⁴⁸, con quella tipica attenzione per i «dettagli insignificanti» in cui Roland Barthes, anni dopo, troverà la radice del cosiddetto «effetto di reale»⁴⁹. Infine (significato E), un altro *procedimento* tipico della caratterizzazione realista è «l'esigenza di una motivazione conseguente, di una legittimazione realistica dei procedimenti poetici»⁵⁰, quella necessità del testo di giustificare l'arbitrarietà delle proprie scelte che Gérard Genette, in un saggio famoso, abbinerà alla nozione di *verosimiglianza*:

La motivazione è quindi l'apparenza e l'alibi causalista [...]: il *poiché* incaricato di fare dimenticare il *in vista di che?* – e dunque di naturalizzare, o di *realizzare* (nel senso di: *fare passare per reale*) la finzione, dissimulando ciò che essa ha di *concertato* [...] ossia di artificiale: insomma di fittizio⁵¹.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 101 e 104. Sui legami tra realismo e metonimia si veda anche ID., *Essais de linguistique générale* (1963) [trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 41, 45 e 214].

⁴⁹ Cfr. R. BARTHES, *L'Effet de réel* (1968) [trad. it. *L'effetto di reale*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988].

⁵⁰ JAKOBSON, *Il realismo nell'arte* cit., p. 106. Per un'analisi dei vari significati di *realismo* enucleati da Jakobson, cfr. HAMON, *Un discorso condizionato* cit., pp. 12-14.

⁵¹ G. GENETTE, *Vraisemblance et motivation* (1968) [trad. it. *Verosimiglianza*

Certamente ha ragione Alberto Castoldi, quando ricorda che la difficoltà di definire il realismo è dovuta, oltre alla «complessità degli aspetti implicati», alla «mancanza di una fondazione teorica autorevole e largamente partecipata»⁵². E in effetti né Jakobson, né Auerbach, né Lukács, né tantomeno Barthes o Genette hanno potuto imporre una visione univoca e condivisa della nozione di realismo, che a ogni nuovo intervento, nel corso di un dibattito critico estremamente intenso e polemico, ha visto moltiplicare le proprie declinazioni, le proprie articolazioni interne, in un processo dilagante e onnivoro di stratificazione progressiva. Forse la disgrazia del realismo è proprio la sua tendenza onnicomprensiva, la sua ambizione di costruire un ponte tra due universi distinti, eterogenei, ontologicamente irriducibili, e tuttavia legati da vincoli sottili e indissolubili, se è vero che l'arte non può fare a meno di instaurare qualche rapporto (anche di assoluta negazione) con la realtà. «Tutto, in arte, è più o meno realistico»⁵³: ma il problema è esattamente questo: definire la misura, l'estensione, l'elasticità di questo «più o meno», perché nel suo raggio di oscillazione – e Hoffmann insegna – può trovarsi qualunque cosa.

È a questa altezza, forse, che possiamo tracciare un primo, approssimativo discrimine tra due macrodeclinazioni del concetto di realismo. C'è infatti un realismo in senso stretto e un realismo in senso lato: c'è l'autocoscienza di un periodo storico, la definizione di una precisa e cronologicamente circoscritta tendenza letteraria, il cui sviluppo coincide in gran parte con la diffusione del termine *realismo* e con le fasi più accese del dibattito critico; e c'è la categoria transtorica e universale, una sorta di «costante mimetica dell'arte»⁵⁴ senza limiti di tempo, luogo, genere o

e motivazione, in ID., *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1985, pp. 67-68].

⁵² A. CASTOLDI, *Lo specchio realista*, in FIORENTINO (a cura di), *Realismo ed effetti di realtà* cit., p. 129.

⁵³ D. BURLJUK, *Die «Wilden» Russlands* (1912) [trad. it. *I «fauves» in Russia*, in W. KANDINSKY e F. MARC, *Il cavaliere azzurro*, a cura di K. Lankheit, SE, Milano 1988, p. 37].

⁵⁴ D. VILLANUEVA, *Teorías del realismo literario* (1992) [trad. ingl. *Theories of Literary Realism*, State University of New York Press, Albany 1997, p. 9].

forma espressiva, svincolata dalla poetica esplicita degli autori o dagli sviluppi della riflessione teorica.

La prima sfera semantica delinea un tipico problema della storiografia letteraria: definire quella che è stata chiamata «l'età del realismo»⁵⁵, enucleare «un sistema di norme che dominano uno specifico periodo di cui si potrebbe tracciare la nascita e il declino finale e che si possono separare nettamente dalle norme dei periodi che lo precedono e che lo seguono»⁵⁶. Così, lo storico della letteratura dovrà delimitare e distinguere, includere ed escludere, preoccuparsi che il termine *realismo* sia «attentamente e chiaramente definito per un uso locale»⁵⁷: dovrà navigare nel sistema dei generi letterari e compiere una selezione preliminare, concentrando l'attenzione sul genere realista per eccellenza (il romanzo, o meglio il *roman*); dovrà stabilire con ragionevole approssimazione due estremi cronologici (dagli anni Trenta agli anni Novanta dell'Ottocento) entro i quali disegnare la parabola che corre dall'«origine» al «declino»; dovrà comporre una rosa di autori che possano fungere da paradigmi (Balzac, Stendhal, Manzoni, Thackeray, Trollope, George Eliot, Flaubert, Zola, Verga, Fontane, Tolstoj, Howells, Pérez Galdós ecc.); dovrà ricostruire lo sviluppo di alcuni movimenti e scuole letterarie, incluse le polemiche e le feroci dispute che li hanno accompagnati (il *Réalisme*, il Naturalismo, il Verismo ecc.); dovrà tracciare i confini rispetto agli «ismi» precedenti e successivi (il Romanticismo prima, il Simbolismo e il Decadentismo poi), tentando di marcare, in funzione di spartiacque, alcune tappe cruciali (Heine, nel 1828, che annuncia «la fine del periodo artisti-

⁵⁵ *The Age of Realism*, ad esempio, è il titolo di un volume collettivo (a cura di F. W. J. Hemmings, Penguin, London 1974), che circoscrive un arco cronologico ben preciso, dal Romanticismo alla fine dell'Ottocento, con due capitoli estremi dedicati, rispettivamente, agli «inizi settecenteschi» e al «declino del realismo».

⁵⁶ WELLEK, *Il concetto di realismo* cit., p. 244.

⁵⁷ E. D. ERMARTH, *Realism*, in P. SCHELLINGER (a cura di), *Encyclopædia of the Novel*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago-London 1998, vol. II, p. 1078. Anche secondo Roland Stromberg, «realismo e naturalismo devono essere definiti attraverso il loro contenuto storico»: cfr. R. STROMBERG, *Realism, Naturalism, and Symbolism. Modes of Thought and Expression in Europe, 1848-1914*, Harper & Row, New York 1968, p. XIX.

co», o il *Manifesto dei Cinque*, nel 1887, che mette sotto accusa Zola e la scuola naturalista); dovrà indagare gli assunti filosofici, culturali e sociologici che sono alla base del trionfo del realismo, fornendo una possibile spiegazione in termini storici (l'ascesa della borghesia, l'economia di mercato, le trasformazioni politico-sociali, l'avvento di un'epistemologia razionalista e materialista, la secolarizzazione, lo scientismo, lo sviluppo di una moderna civiltà urbana ecc.); dovrà – infine – enucleare i tratti distintivi, gli elementi comuni, le costanti tematiche e formali di una poetica specificamente realista (il rifiuto delle convenzioni, il legame con la storia, l'attenzione al dato politico-sociale, l'uso dei dettagli, l'obiettività, l'ipertrofia dei sistemi descrittivi ecc.).

Di fronte a una così netta volontà definitoria, il secondo ambito – terreno di studio per l'estetica e per la teoria della letteratura – non può che spalancare un orizzonte molto più ampio, fluido, dai confini spesso mobili o indifferenziati, senza paratie cronologiche e rassicuranti ancoraggi a un periodo, a una scuola, a un movimento storicamente e culturalmente delimitato. «Non c'è mai stata nessuna scuola letteraria oltre al realismo»⁵⁸, diceva provocatoriamente George Moore, suggerendo che il problema del realismo trascende di gran lunga l'ambito ristretto del romanzo ottocentesco, in particolare francese. È l'accusa che Greenwood, nel 1962, rivolgeva a Wellek, colpevole di avere separato «il periodo del realismo dal realismo perenne» e di avere quindi messo in ombra «il fondamentale problema epistemologico della relazione tra arte e realtà»⁵⁹. Poco importa, allora, che i lessicografi siano giunti a registrare le prime occorrenze del termine *realismo* (nel caso, basterà ricorrere al suo antico e illustre precursore, *mimesis*); poco importa che gli autori professino consapevolmente una poetica realista, o che critici e let-

⁵⁸ Cit. in VILLANUEVA, *Theories of Literary Realism* cit., p. 1.

⁵⁹ E. B. GREENWOOD, *Reflections on Professor Wellek's Concept of Realism*, in «Neophilologus», XLVI, 1962, n. 1, p. 89. Si veda anche la replica di Wellek (*A Reply to E. B. Greenwood's Reflections*, ivi, pp. 194-96). Anche Joseph Peter Stern sostiene un'idea di realismo come «modo perenne di rappresentazione del mondo»: cfr. J. P. STERN, *On Realism*, Routledge & Kegan Paul, London-Boston 1973, pp. 32, 52 e 169 sgg.

tori discutano più o meno accanitamente sulle funzioni della letteratura rispetto al mondo reale: perché si potrà comunque attraversare in lungo e in largo la storia della letteratura occidentale per analizzare il realismo di Shakespeare o di Montaigne, di Proust o di Joyce, di Dante o di Petronio, e perfino dei narratori biblici. Il fascino dell'impresa di Auerbach, il carattere esemplare e irripetibile della sua ricognizione sta proprio in questo tentativo, suffragato da una strepitosa finezza analitica, di inseguire attraverso epoche e luoghi «una specie di *universale estetico*, per certi aspetti una categoria alla Wölfflin o alla Worringer»⁶⁰, anche se è vero, come ha osservato Prendergast, che questo monumento critico poggia su una concezione «intrinsecamente non problematica» della nozione stessa di *mimesis*⁶¹.

Ogni rosa ha le sue spine, recita il *cliché*; e se è vero che il primo approccio può eccedere nel tentativo di chiusura, di delimitazione nomenclatoria, il secondo deve faticosamente cautelarsi dai rischi della proliferazione, dell'esplosione indifferenziata, della crescita senza legge né misura del famoso «sacco» di Jakobson. Con un pericolo aggiunto, a cui talvolta non sfugge lo stesso Auerbach: che il discorso cioè tenda a slittare, più o meno insensibilmente, da un piano descrittivo a un piano valutativo, facendo del realismo un principio normativo e dogmatico, il presupposto di un giudizio di valore e perfino di una «regola generale» giustamente contestata da Wayne Booth: «tutti i romanzi devono essere realistici»⁶². È il pericolo, segnalato già da Hamon,

di cadere in una visione finalistica ed evolucionistica applicata ad una corrente letteraria che si conquista a poco a poco certi tratti definitivi da cui in realtà l'analisi stessa è stata implicitamente condizionata e il cui archetipo coinciderà in modo quasi fatale con la scuola realista dell'Ottocento⁶³.

⁶⁰ HAMON, *Un discorso condizionato* cit., p. 18.

⁶¹ CH. PRENDERGAST, *The Order of Mimesis*. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 212.

⁶² Cfr. W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction* (1961 e 1983) [trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 23-68].

⁶³ HAMON, *Un discorso condizionato* cit., pp. 18-19.

Un po' come se, aggiunge Claude Duchet, «il romanzo avesse brancolato più o meno vergognosamente per alcuni secoli, con le sue mani plebee, alla ricerca della sua forma ideale: il realismo»⁶⁴. Con questo, i due approcci finiscono in qualche modo per riconvergere, mentre il baricentro si stabilizza, il canone si completa, la «grande tradizione» prende forma e ripartisce ordinatamente i precursori o i successori in termini di *non ancora* o di *non più*.

Non è un caso che molti studiosi, da Roland Barthes in poi, abbiano insistito sul carattere ideologico, intrinsecamente autoritario e repressivo del discorso realista, che tende al riconoscimento del già noto, alla conferma del familiare, al mantenimento di un ordine 'naturale' delle cose che è invece sapientemente costruito, diretta emanazione del potere e degli interessi di classe, mistificato e mistificante prodotto simbolico della cultura dominante. In questo senso, scrive Prendergast,

l'«ordine» della *mimesis* è repressivo e opprimente. Fa parte della fabbrica di mistificazione e malafede di cui sono intessute le forme dominanti della nostra cultura, un «comando» appartenente al repertorio di ciò che Althusser, nella sua analisi dei fondamenti ideologici della rappresentazione, ha definito il processo di «interpellation», secondo cui noi siamo imperiosamente chiamati a occupare posizioni fisse all'interno di strutture storiche esistenti⁶⁵.

Di fatto, nella cultura della modernità, il realismo tende a diventare norma universale, paradigma di riferimento, la «corrente dominante – secondo Hayden White – non solo della moderna letteratura occidentale, ma anche della scienza (baconiana) e della storiografia (borghese) occidentali»⁶⁶. Non si spiegherebbero, altrimenti, la passione e la virulenza con cui il realismo è stato talvolta rifiutato o messo sotto accusa, da Stevenson a Wilde, da Breton a Valéry, da Nabokov a Borges. Né si spiegherebbe quella sorta di riflesso condizionato a cui finiscono per ce-

⁶⁴ C. DUCHET, *Une écriture de la socialité*, in «Poétique», IV, 1973, n. 16, p. 446.

⁶⁵ PRENDERGAST, *The Order of Mimesis* cit., p. 6.

⁶⁶ WHITE, *Figural Realism* cit., p. 96.

dere molti scrittori, incapaci di considerarsi o di proclamarsi non realisti. Lo segnalava, nel 1955, Alain Robbe-Grillet:

Tutti gli scrittori pensano di essere realisti. Nessuno mai si considera astratto, illusionista, chimerico, fantasioso, falsario... Il realismo non è una teoria, definita senza ambiguità, che permetterebbe di contrapporre certi romanzieri ad altri; è invece una bandiera sotto la quale si schiera la stragrande maggioranza – se non la totalità – dei romanzieri odierni⁶⁷.

Analogamente, Raymond Jean ammetteva che

l'esigenza realista è quella che pesa di più su tutti i nostri modi espressivi e in particolare sulla letteratura. È al vaglio del realismo che finisce sempre per essere misurata la qualità delle opere contemporanee, è la parola d'ordine o l'offesa del *realismo* che si gettano in faccia i sostenitori delle scuole più contrapposte, è l'idea del realismo che detta legge su tutto⁶⁸.

Può anche darsi che il realismo sia uno «pseudo-problema», come si chiedeva provocatoriamente Morse Peckham⁶⁹. E può darsi che avesse ragione Wellek, quando concludeva che «la teoria del realismo è, in ultima analisi, cattiva estetica perché tutta l'arte è "creazione" ed è di per sé un mondo di illusione e di forme simboliche»⁷⁰. Eppure sarebbe impossibile rimuovere impunemente un problema che ha segnato, fin dalla *Poetica* di Aristotele, tutto il corso dell'estetica e della letteratura occidentale, e che addirittura ne costituisce, come è stato detto, una delle «idee regolative»⁷¹. È un problema con cui qualunque scrittore – realista o antirealista, insofferente agli 'ismi' o felicemente ignaro di qualunque retroscena teorico – non può evitare di fare i conti, se è vero che «un certo grado di realismo

⁶⁷ A. ROBBE-GRILLET, *Du réalisme à la réalité* (1955), in ID., *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris 1961, p. 135.

⁶⁸ R. JEAN, *La Littérature et le réel. De Diderot au «Nouveau roman»*, Albin Michel, Paris 1965, p. 265.

⁶⁹ Cfr. M. PECKHAM, *Is the Problem of Literary Realism a Pseudo-Problem?*, in «Critique. Studies in Modern Fiction», XII, 1970, pp. 95-112.

⁷⁰ WELLEK, *Il concetto di realismo* cit., p. 274.

⁷¹ Ne parlano in questi termini sia Arthur McDowall (*Realism. A Study in Art and Thought*, Constable & Company, London 1918, p. 267) sia Raymond Tallis (*In Defence of Realism*, Edward Arnold, London 1988, p. 219).

è inevitabile in ogni opera letteraria»⁷². La posta in gioco, insomma, è al tempo stesso vaga e ineludibile: è «il rapporto tra l'arte poetica e il mondo (la "realtà")»⁷³, «la relazione fra mondo reale e verità del testo letterario»⁷⁴. Che poi il termine di riferimento (la 'realtà') sia notoriamente refrattario a una definizione stabile e univoca, e che questo rapporto sia ambiguo, sfuggente, ben più complesso della rozza dicotomia tra riproduzione servile e invenzione creativa, sono solo alcuni dei problemi con cui dovremo misurarci, giocando sempre la partita doppia della teoria e della storia, in un voluto stato di sospensione tra un'idea di realismo in quanto fenomeno storicamente circoscritto e un'idea di realismo (o di *mimesis*, o di *rappresentazione*) in quanto presupposto sostanziale, terreno di semina e di raccolta del fare poetico. E il primo compito, inevitabilmente, sarà quello di risalire alle origini, di riportare in luce le fondamenta su cui poggia questo colossale e labirintico edificio.

⁷² LUKÁCS, *Il significato attuale* cit., p. 896.

⁷³ L. DOLEŽEL, *Occidental Poetics* (1990) [trad. it. *Poetica occidentale*, Einaudi, Torino 1990, p. 43].

⁷⁴ PAVEL, *Mondi di invenzione* cit., p. 70.

Capitolo secondo

Origini

1. Mimesis I: Omero mente.

Non c'è dubbio che il concetto di *mimesis* sia perseguitato dalle sue origini, nel «perenne ritorno esegetico ai primi momenti della sua articolazione nel pensiero occidentale, Platone e Aristotele»¹. Sarebbe infatti impossibile prescindere da quei remoti, decisivi atti di fondazione, anche se ogni ritorno ai testi canonici (*Ione*, *Cratilo*, *Repubblica*, *Sofista*, *Poetica*...) non può che essere condizionato dagli orizzonti ermeneutici successivi, dall'imponente stratificazione di commenti, reinterpretazioni e slittamenti semantici che hanno prodotto una continua trasformazione di quelle origini, facendo della *mimesis* «uno dei concetti più confusi e abusati del pensiero occidentale», un vero e proprio «garbuglio teorico»².

A quanto pare, il significato originario di μίμησις – termine postomerico, non attestato né in Omero né in Esiodo – era legato ai riti e ai misteri del culto dionisiaco: «Con il nome *mimesis*-imitazione si indicano le attività rituali del sacerdote, composte di danza, musica e canto, come attestano sia Platone sia Strabone»³. In questo contesto, il termine si riferiva soprattutto a una funzione antropologica primaria dell'essere umano, riconosciuta tanto da Platone⁴ quanto da

¹ PRENDERGAST, *The Order of Mimesis* cit., p. 5.

² DOLEŽEL, *Poetica occidentale* cit., p. 43; e ID., *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998) [trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999, p. 7].

³ W. TATARKIEWICZ, *Dzieje sześciu pojęć* (1976) [trad. it. *Storia di sei Idee. L'Arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza estetica*, Aesthetica edizioni, Palermo 2004³, p. 273].

⁴ Cfr. PLATONE, *Repubblica*, 394e sgg.

Aristotele: l'attitudine «naturale» a *imitare*, a *mimare* le azioni e i discorsi degli altri uomini o i comportamenti degli animali: «l'imitare è congenito fin dall'infanzia all'uomo, che si differenzia dagli altri animali proprio perché è il più portato a imitare, e attraverso l'imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere»⁵. È quella che Walter Benjamin chiamerà – tentando di delinearne una storia – «facoltà mimetica», la capacità così peculiarmente umana di «scorgere» e di «produrre somiglianze», il cui ambito vitale si è progressivamente ristretto e indebolito con lo sviluppo della civiltà, «poiché è evidente che il mondo percettivo dell'uomo moderno non contiene più che scarsi relitti di quelle corrispondenze e analogie magiche che erano familiari ai popoli antichi»⁶.

È di nuovo per analogia, per un costante, inavvertito processo di deriva semantica, che questa primitiva accezione si dilata e si moltiplica, trasmigra, contamina ambiti limitrofi, sfociando in un'ambiguità concettuale e in una pluralità di sensi davvero difficile da sbrogliare. Nel v secolo a. C., il termine comincia infatti a passare dal linguaggio culturale a quello filosofico. In un primo tempo designa genericamente la riproduzione del mondo esteriore, per poi spostarsi, con Democrito e soprattutto con Socrate, alla sfera delle arti (in particolare la pittura e la scultura), che «producono immagini delle cose, imitano ciò che vediamo»⁷. Saranno poi Platone e Aristotele a raccogliere e a sviluppare, ognuno a suo modo, questa teoria socratica dell'imitazione, riunendo però sotto lo stesso nome due teorie molto diverse tra di loro, la cui divergenza sarà alla base delle principali ambiguità concettuali del termine *mimesis*. Ne sarà spia piuttosto eloquente, nel passaggio dal greco al latino, la varietà

⁵ ARISTOTELE, *Poetica*, 1448b [qui cit. dall'ed. it. Laterza, Roma-Bari 1998, p. 7. Traduzione di G. Paduano].

⁶ W. BENJAMIN, *Das mimetische Vermögen* (1932) [trad. it. *Sulla facoltà mimetica*, in ID., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 71-72]. Secondo Adorno, è proprio l'arte che costituisce «il rifugio del comportamento mimetico»: cfr. TH. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie* (1970) [trad. it. *Teoria estetica*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, Einaudi, Torino 1977, p. 91].

⁷ TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee* cit., p. 274.

delle opzioni traduttive, che finiranno per registrare – oltre al più canonico e diffuso *imitatio*, proveniente dal latino classico e dominante nel Rinascimento – l'improprio *assimilatio* (usato dal traduttore di Averroè, 1481), il capzioso *verosimiglianza* (Castelvetro, 1570) e il suggestivo ma inizialmente sfortunato *repræsentatio* (Fracastoro, 1555), destinato a maggior diffusione in tempi recenti. Non meno ampia la rosa di termini limitrofi con cui *mimesis*, di volta in volta, finirà per apparentarsi: *riflessione*, *copia*, *immagine*, *riproduzione*, *contraffazione*, *rappresentazione*, *finzione* – e ovviamente, in tempi più vicini a noi, *realismo*.

Del resto, a prescindere dai successivi accumuli ermeneutici, né Platone né Aristotele ci offrono una definizione passabilmente univoca del concetto, né si preoccupano di utilizzarlo in ambiti e contesti omogenei. «Sapresti dirmi che cosa è mai – chiede Socrate a Glaucone, – l'imitazione? Perché nemmeno io capisco troppo bene cosa vuole essere»⁸. Di fatto, nella *Repubblica*, Platone utilizza il termine in almeno due accezioni, una allargata e una ristretta. Da un lato, l'imitatore (μιμητής) e chiunque realizzi, secondo le forme e gli strumenti della sua arte, una riproduzione rappresentativa di qualcosa: dunque il poeta, il pittore, lo scultore, il musicista, ma anche il rapsodo, l'attore, il coreuta, l'artigiano. D'altro lato, l'imitazione viene intesa in senso propriamente estetico e designa, nel campo specifico della poesia, un particolare «modo di dizione» (λέξις), cioè il procedimento stilistico con cui il poeta cede la parola ai suoi personaggi e li fa parlare in prima persona. Nel libro III, dialogando con Adimanto, Socrate suddivide infatti la «narrazione» (διήγησις) dei mitologi e dei poeti in due forme principali, quella «semplice» e quella «imitativa». Nel primo caso, «il poeta parla in propria persona, senza il minimo tentativo di sviare altrove il nostro pensiero facendoci credere che a parlare sia persona diversa da lui»⁹. Così, nel canto I dell'*Iliade*, Omero racconta «che Crise prega Agamennone di lasciargli libera la figlia; e quello s'arrabbia e

⁸ PLATONE, *Repubblica*, 595c [qui cit. dall'ed. it. Laterza, Roma-Bari 2001², p. 643. Traduzione di F. Sartori].

⁹ *Ibid.*, 393a [ed. it. cit., p. 163].

Crise, poiché non ha ottenuto il suo scopo, si rivolge al dio imprecando contro gli Achei». A quel punto, quando cioè il personaggio prende la parola, subentra la forma imitativa: il poeta prosegue «come se egli stesso fosse Crise e fa ogni sforzo per farci credere che non è Omero a parlare, ma il vecchio sacerdote»¹⁰. Questa distinzione teorica, come ha notato Genette, «comporta e instaura una classificazione pratica dei generi»¹¹, articolata in tre tipologie: una forma puramente narrativa, quando il poeta parla a proprio nome (ditirambo); una forma puramente imitativa, basata sui dialoghi dei personaggi (tragedia e commedia); e una forma «mista» che alterna, come nell'esempio omerico, il discorso diretto e il discorso indiretto (epica)¹².

In realtà, la distinzione tra «imitazione» e «narrazione semplice» (o meglio «pura», non mescolata a elementi mimetici)¹³ non si limita a una questione di stile, o al primo abbozzo di una teoria dei generi. Perché la posta in gioco, come si evince dal contesto, ha un valore primariamente etico e politico; e la *lexis*, il «come va detto», diventa il luogo strategico in cui si gioca il destino della poesia nel progetto della città ideale. Le precedenti riflessioni di Socrate, tra la fine del libro II e l'inizio del III, vertevano soprattutto sul «soggetto» (λόγος) delle narrazioni poetiche, su «ciò che si deve dire»¹⁴: un criterio sostanzialmente contenutistico guidava le serrate, puntigliose accuse a Omero e agli altri poeti, colpevoli di avere composto «favole false», di avere rappresentato dèi, uomini ed eroi nel modo più sbagliato, menzognero, ingannevole, «come fa un pittore che dipinge immagini per nulla somiglianti agli oggetti che voglia ritrarre»¹⁵. Dunque, «asserzioni né pie né vere» rendono que-

¹⁰ *Ibid.*, 392e-393b [ed. it. cit., pp. 163-65].

¹¹ GENETTE, *Figure II* cit., p. 25.

¹² Cfr. PLATONE, *Repubblica*, 394b-394c [ed. it. cit., p. 167].

¹³ È questa, secondo Genette, la traduzione più appropriata dell'espressione ἀπλὴ διήγησις: cfr. G. GENETTE, *Figures III* (1972) [trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 209, in nota]. Per l'evoluzione della coppia *mimesis*/*diegesis* nella moderna opposizione *showing*/*telling*, cfr. *ibid.*, p. 210.

¹⁴ PLATONE, *Repubblica*, 392c [ed. it. cit., p. 163].

¹⁵ *Ibid.*, 378d-e [ed. it. cit., p. 129].

ste favole «nocive a chi le ascolta»¹⁶, lasciando davvero poche alternative ai fondatori della città, che dovranno sorvegliare attentamente i poeti, proibire loro di narrare certe storie e soprattutto fornire «i modelli ai quali si debbono adeguare [...] e se i poeti non vi si attengono nella loro invenzione, non devono lasciarli fare»¹⁷. Non sarà affatto escluso, per questo, un fermo ricorso alla censura: bisognerà «abolire» tutti i versi che non sono «adatti» all'educazione dei cittadini, con buona pace di Omero e degli altri poeti: non se la prendano «se cancelleremo tutte queste espressioni e altre consimili: non perché non siano poetiche e non offrano dilettevole ascolto ai più, ma perché quanto più sono poetiche, tanto meno le devono udire fanciulli e uomini che hanno da essere liberi»¹⁸.

L'incontro più micidiale e rischioso, allora, sarà quello tra un contenuto falso (o sconveniente) e la forma espressiva che si basa sull'illusione, sullo scambio di persona, sulla contraffazione della voce e dei gesti. Perché imitare significa in qualche modo annullarsi, uscire da se stessi, lasciarsi irretire in una ridda di simulacri e fantasmi, ombre e vite prese in prestito, tanto più vivide e coinvolgenti quanto maggiore è l'abilità dell'imitatore. È quello che Socrate – in un dialogo giovanile – spiegava al rapsodo Ione, il miglior interprete delle opere di Omero, capace, sulla scena, di fronte agli sguardi rapiti degli spettatori, tra i loro pianti e sussulti, di infondere carne e sangue nelle creature della fantasia omerica:

Un momento, Ione, dimmi questo [...] Quando reciti a perfezione dei versi e dal profondo convinci gli ascoltatori, declamando o di Ulisse, che di un balzo oltrepassa la soglia, e, svelandosi ai Proci, scaglia ai propri piedi le frecce, o di Achille che inesorabile avanza contro Ettore [...] in quei momenti sei in senno o sei fuori di te e l'anima tua crede d'essere presente a quegli avvenimenti che narri essere accaduti in Itaca, o a Troia, o dove mai dicano i versi?¹⁹.

¹⁶ *Ibid.*, 391e [ed. it. cit., p. 161].

¹⁷ *Ibid.*, 379a [ed. it. cit., p. 131].

¹⁸ *Ibid.*, 387b [ed. it. cit., p. 147].

¹⁹ PLATONE, *Ione*, 535b-c [qui cit. da *id.*, *Opere complete*, trad. it. Laterza, Roma-Bari 1982, vol. V, p. 368. Traduzione di F. Adorno].

Il rapsodo, imitatore di un'imitazione, viene «posseduto» dal «divino potere» della poesia: si identifica con la figura che interpreta, la ricrea in se stesso, si fa dominare dal suo carattere e dalle sue emozioni, trascinando anche gli spettatori nel cerchio di questa possessione, di questo misterioso spaesamento dell'identità. È la famosa immagine della catena:

non è, come già dicevo, un'arte, ma un divino potere, un divino potere [θεία δὲ δύναμις] che ti muove, come nella pietra che Euripide chiamò Magnete e che volgarmente viene detta pietra di Eraclea. Tale tipo di pietra, infatti, non solo attrae direttamente gli anelli di ferro, ma trasmette il proprio potere agli anelli stessi, che a loro volta assumono il potere di fare quello che fa la pietra, cioè di attrarre altri anelli, sí da formare talvolta una lunghissima catena di ferro e di anelli pendenti l'uno dall'altro; ma in tutti il potere non proviene che da quella pietra. Così anche la Musa: solo la Musa forma gli ispirati; e attraverso questi si costituisce una catena di altri, invasi da divina ispirazione²⁰.

È proprio la forza di questa propagazione, il potere irrazionale e incontrollabile del *contagio mimetico* a suscitare nel Platone maturo della *Repubblica* la più viva inquietudine, spingendolo a cercare un *farmaco*²¹, un possibile antidoto contro il veleno iniettato nel corpo sociale da una facoltà che attinge agli strati irrazionali dell'anima, ne risveglia e alimenta l'elemento peggiore, distruggendo quello razionale²². In un primo tempo, ancora nel libro III, il rimedio sembra consistere in un'accurata legislazione del bene e del male, del contenuto legittimo o illegittimo: sarà possibile accogliere in città solo l'imitatore (onesto) dell'uomo onesto, vietando qualunque imitazione che abbia per oggetto persone malvagie o azioni riprovevoli²³. Di fatto, come è stato notato, «la *mimesis* viene scomunicata non perché sia una minaccia

²⁰ *Ibid.*, 533d-e [ed. it. cit., p. 366]. Il problema dell'immedesimazione nei personaggi e nelle loro passioni viene toccato anche nella *Repubblica*, 605c-606d.

²¹ Sull'ambiguità del termine *pharmakon*, e sul suo legame con la *mimesis*, si veda il memorabile saggio di J. DERRIDA, *La Pharmacie de Platon*, in *id.*, *La Dissémination*, Éditions du Seuil, Paris 1972.

²² Cfr. PLATONE, *Repubblica*, 605b [ed. it. cit., p. 671].

²³ Cfr. *ibid.*, 395c-396e [ed. it. cit., pp. 169-73].

contro la verità, ma perché è una minaccia contro l'ordine»²⁴: perché stimola le passioni, moltiplica e confonde i ruoli, crea una proliferazione di immagini e riflessi, doppi e simulacri, in un sistema politico in cui ogni elemento dovrebbe essere stabile, identico a se stesso, iscritto in un ruolo preciso e dedito a un'unica, esclusiva attività, pena il disordine e la distruzione del vincolo sociale.

Così, nel libro X, la condanna diventa radicale e senza appello: la poesia «imitativa» viene completamente rifiutata, «bandita dallo stato»²⁵; e ai criteri stilistici, etici e politici che hanno alimentato il sospetto nei confronti della *mimesis* se ne aggiunge un altro, inappellabile e schiacciante: quello metafisico. Per capire in quale ordine ontologico, secondo Platone, si collocano la poesia e le altre arti imitative, basta riprendere un'immagine usata da Socrate e destinata, come vedremo, a una lunga discendenza. Per creare uomini, oggetti ed esseri viventi di ogni tipo, «almeno in un certo modo», esiste infatti un mezzo semplicissimo:

Basta che tu voglia prendere uno specchio e farlo girare da ogni lato. Rapidamente farai il sole e gli astri celesti, rapidamente la terra e poi te stesso e gli altri esseri viventi, i mobili, le piante e tutti gli oggetti che si dicevano or ora.

- Sì, rispose, oggetti apparenti, ma senza effettiva realtà.
- Bene, dissi [...] A simili artigiani, secondo me, appartiene anche il pittore²⁶.

²⁴ PRENDERGAST, *The Order of Mimesis* cit., p. 10. Antoine Compagnon, rimarcando l'ambiguità del concetto, ha notato come questa implicazione della *mimesis* sia stata completamente ribaltata nel Novecento: «In Platone, nella *Repubblica*, la *mimesis* è sovversiva, mette in pericolo il vincolo sociale, e i poeti devono essere cacciati dalla Città a causa dell'influenza nefasta che esercitano sull'educazione dei guardiani. Al capo opposto, per Barthes, la *mimesis* è repressiva, consolida il vincolo sociale perché è alleata dell'ideologia (la *doxa*), a cui serve da strumento. Sovversiva o repressiva, la *mimesis*?»: cfr. A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998) [trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000, p. 102].

²⁵ PLATONE, *Repubblica*, 607b [ed. it. cit., p. 675]. Non bisogna dimenticare, tuttavia, che il concetto di *mimesis* subisce un'evoluzione nel pensiero di Platone e che questa condanna dell'arte imitativa (in particolare della poesia) può essere controbalanciata da altri luoghi della sua opera, ad esempio nel *Simposio* o nel *Fedro*.

²⁶ *Ibid.*, 596e [ed. it. cit., p. 647]. «Sono poche - osserva Gombrich - le prese di posizione sulla filosofia delle rappresentazioni che abbiano esercita-

Dunque, l'immagine dipinta dal pittore (che in questa parte del dialogo succede al poeta nel ruolo di bersaglio polemico)²⁷ ha la stessa (in)consistenza ontologica di un riflesso, di un'immagine specchiata: apparenza, illusione, somiglianza ingannevole, rappresentazione di «un oggetto che è esattamente come ciò che è, ma che non è»²⁸, quasi a prefigurare con due millenni d'anticipo il provocatorio motto di Magritte: *Ceci n'est pas une pipe*.

Il mito della caverna è noto; la teoria delle idee non lascia scampo a una facoltà umana che mira a creare copie delle copie, doppioni di ombre già molto lontane dalla vera realtà. Un'altra immagine. Esistono tre specie di letti, spiega Socrate: c'è «quello che è nella natura», «creato dal dio», l'*eidos* unico e trascendente (cioè il «letto in sé», quello che «realmente è»); c'è poi quello «costruito dal falegname», accessibile ai sensi, calato nella molteplicità dei fenomeni; e c'è infine, nella «terza generazione di cose a partire dalla natura», «quello foggato dal pittore», che può essere definito «imitatore dell'oggetto di cui quegli altri sono artigiani»²⁹. La pittura, e in generale l'arte imitativa, è insomma «lungi dal vero»: è «imitazione di apparenza», «cosa che viene terza a partire dalla verità», e le opere che produce sono a loro volta «apparenze, non cose reali», «lontane di tre gradi dall'essere»³⁰.

Ma c'è di più – e con questo torniamo al discorso etico-politico. La *mimesis* «non tralascia alcuna stregoneria. E così fanno la prestidigitazione e i molti altri trucchi del ge-

to un'azione maggiore» di questo celebre passo: cfr. E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1959) [trad. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965, pp. 119-20].

²⁷ Anche se – suggerisce Derrida (*La Pharmacie de Platon* cit., p. 171) – questa assimilazione tra le due arti non cela il fatto che «il caso della scrittura è più grave [...] Essa snatura [...] più gravemente ciò che pretende di imitare. Non sostituisce nemmeno un'immagine al suo modello, iscrive nello spazio del silenzio e nel silenzio dello spazio il tempo vivo della voce [...] In questo modo, la scrittura si allontana immensamente dalla verità della cosa in sé».

²⁸ PLATONE, *Repubblica*, 597a [ed. it. cit., p. 647].

²⁹ *Ibid.*, 597b-e [ed. it. cit., pp. 647-51].

³⁰ *Ibid.*, 598b, 602c e 599a [ed. it. cit., pp. 651, 661 e 653].

nere»³¹. L'arte delle somiglianze sconfina insomma nella magia, inganna i sensi con trucchi da illusionista, produce apparenze spacciandole per vere realtà, come quando un pittore dipinge un falegname e, «facendolo vedere da lontano, potrebbe turlupinare bambini e gente sciocca, illudendoli che si tratti di un vero falegname»³². Per questo, osserva Carlo Ginzburg, la perizia tecnica dell'artista cela un risvolto eticamente negativo, perché «lo sforzo volto a raggiungere un'illusione più convincente implica un elemento d'inganno»³³. È uno dei paradossi dell'arte, la ragione ultima del suo potere – o della sua suprema vanità:

l'arte della mimesi in quanto arte, con tutto il lavoro, la *technè*, e la scienza dell'arte, inganna gli occhi che credono di vedere nella pittura ciò che non esiste – cose, esseri, movimenti, vento e nuvole³⁴.

Non è affatto un caso che il sofista, membro della famiglia «dei mistificatori e degli incantatori», venga definito «imitatore delle cose che sono»³⁵. Perché anche la sua è un'arte mimetica, un'«arte delle apparenze» che sfrutta tutte le insidie e le seduzioni della somiglianza. Anche il sofista è un «fabbricatore d'immagini» (εἰδωλοποιὸν), di queste entità al limite del non-essere in cui rientrano, più o meno indistintamente, «le immagini che riflette l'acqua,

³¹ *Ibid.*, 602d [ed. it. cit., p. 663].

³² *Ibid.*, 598c [ed. it. cit., p. 651]. Queste riflessioni sono fortemente influenzate dalla «contemporanea pittura illusionistica, mirante a rendere nei dipinti l'illusione della realtà» (TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee* cit., pp. 274-75).

³³ C. GINZBURG, *Idoli e immagini*, in *Id.*, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 121.

³⁴ L. MARIN, *De la représentation* (1994) [trad. it. parziale *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001, pp. 121-22].

³⁵ PLATONE, *Sofista*, 241b e 235a [qui cit. da *Id.*, *Opere complete*, trad. it. Laterza, Roma-Bari 1991, vol. II, pp. 214 e 206. Traduzione di A. Zadro]. Come è stato notato, il *Sofista* «è un *locus classicus* per la teoria occidentale della *mimesis*», «abbondantemente discusso nel contesto della critica contemporanea, per esempio da Gilles Deleuze in *Logique du sens* e nella raccolta di saggi di Jacques Derrida e altri intitolata *Mimesis: des articulations*»: cfr. J. HILLIS MILLER, *Is Literary Theory a Science?*, in G. LEVINE (a cura di), *Realism and Representation. Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison-London 1993, p. 162.

che riflettono gli specchi ed inoltre quelle dipinte, quelle modellate», nonché le «immagini parlate» con cui «incantare le orecchie dei giovani e di quelli ancora molto lontani dal conoscere la verità delle cose»³⁶.

Così, al termine di questa ricognizione platonica, ci accorgiamo che la *mimesis* – intesa come chiave del rapporto tra arte e realtà – è pervasa da un vero e proprio *paradosso delle origini*: uno dei suoi testi fondativi, la mèta imprescindibile di quel perenne ritorno esegetico non fa che dislocare preventivamente (e radicalmente) la questione. L'arte non ha nulla a che fare con la realtà, né può arrogarsi alcuna funzione conoscitiva. Anzi, la *mimesis* viene scomunicata proprio perché non rappresenta la realtà, perché ne offre soltanto un'immagine, un simulacro, una parvenza illusoria e insidiosamente molteplice, duplicata in una fantasmagoria di riflessi. Certo è curioso, è forse tipico di quella logica paradossale smascherata da Derrida che Platone condanni la *mimesis* proprio mentre gioca a sua volta un affascinante, scopertissimo gioco mimetico. Il bersaglio polemico della dialettica (l'immagine, la favola, il potere illusionistico del linguaggio) è esattamente ciò di cui si serve per condurre l'argomentazione, se è vero che «la parola – come riconosce Glaucone nel libro IX – si può faggiare meglio della cera e di simili sostanze»³⁷.

Inoltre, nell'atto di dislocare o «duplicare» se stesso nella figura di Socrate, Platone rinuncia a quelle che, nella *Repubblica*, sono lodate come virtù della semplice *diegesis* (parlare a proprio nome) a favore delle dissimulazioni della *mimesis* (parlare a nome di un altro)³⁸.

Resta comunque il fatto che, sul piano delle enunciazioni esplicite, Platone conduce alle logiche, inevitabili conseguenze i presupposti del suo sistema metafisico. La successiva e fortunata espressione *imitatio naturae*, per lui, non avrebbe alcun senso, visto che la natura (*φύσις*) è doppiamente (o forse infinitamente) inattuabile per l'attività mi-

³⁶ PLATONE, *Sofista*, 239d e 234c [ed. it. cit., pp. 212 e 205].

³⁷ ID., *Repubblica*, 588d [ed. it. cit., p. 633].

³⁸ PRENDERGAST, *The Order of Mimesis* cit., p. 11. Cfr. anche HILLIS MILLER, *Is Literary Theory a Science?* cit., p. 165.

metica dell'artista. Ma allora la questione che Platone ci pone è ancora più radicale, ancora più insidiosa e (forse) insolubile del rapporto tra arte e realtà: perché è difficile interrogarsi su questo rapporto se prima non ci si intende, quanto meno, su una domanda preliminare: che cos'è la realtà?

2. Mimesis II: Omero mente «nella giusta maniera».

La risposta di Aristotele si allontana dal rigoroso trascendentalismo platonico, da quella strutturazione gerarchica del mondo che nega un'effettiva consistenza ontologica alla realtà fenomenica, e tanto più ai suoi prismatici riflessi. Le forme delle cose esistono nelle cose stesse, nel mondo della percezione e dei sensi, e non c'è nulla di male se la poesia – per riprendere l'immagine platonica – decide di farsene specchio. Per questo, «la differenza tra il modo platonico e quello aristotelico di valutare l'arte deriva non da concezioni diverse della funzione dell'arte ma da concezioni diverse della realtà»³⁹. Sarà anche vero che Platone, come dice Derrida, pone comunque «la questione della poesia determinandola in quanto *mimesis*, aprendo così il campo nel quale la *Poetica* di Aristotele, interamente governata da questa categoria, produrrà la concezione della letteratura che regnerà fino al XIX secolo»⁴⁰. E l'*incipit* della *Poetica* non lascia spazio a dubbi: «L'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono, in generale, tutte imitazioni»⁴¹. Ma è altrettanto vero che Aristotele, pur senza contestare in modo esplicito l'accezione platonica, imposta la questione in termini radicalmente diversi, limitandosi a raccogliere da Platone la parola stessa, *mimesis*, «come parte del capitale in commercio della critica letteraria»⁴².

³⁹ R. SCHOLES e R. KELLOGG, *The Nature of Narrative* (1966) [trad. it. *La natura della narrativa*, il Mulino, Bologna 1970, p. 151].

⁴⁰ DERRIDA, *La Pharmacie de Platon* cit., p. 173, in nota.

⁴¹ ARISTOTELE, *Poetica*, 1447a [ed. it. cit., p. 3].

⁴² W. D. ROSS, *Aristotle* (1923) [trad. it. *Aristotele*, Feltrinelli, Milano 1976², p. 266].

Innanzitutto, proponendosi di trattare «della poetica» (περὶ ποιητικῆς), Aristotele circoscrive l'estensione del concetto all'ambito specifico delle arti che oggi chiamiamo *letterarie*, le cui differenze sono dovute in primo luogo ai *mezzi* usati per imitare (il ritmo, la parola, la melodia). Questo non significa che il campo semantico coperto dal termine *mimesis*, usato con altissima frequenza nel testo, sia rigorosamente delimitato, se è vero che «manca del tutto, in Aristotele, una definizione precisa e limitativa del concetto di *mimesis*», spesso intriso di «perduranti sfumature platoniche»⁴³. Tuttavia, non si può negare che l'uso del termine abbia comunque registrato una decisiva restrizione, una svolta netta verso la specificità dello spazio letterario ancora del tutto estranea alle indifferenziate nomenclature platoniche, in cui l'originario significato culturale si alternava a quello filosofico-socratico e in cui i poeti coabitavano più o meno serenamente con artigiani, pittori, attori, illusionisti, sofisti.

D'altra parte, a livello di *modi* dell'imitazione, Aristotele ritocca vistosamente lo schema platonico. La *mimesis* non è più, per lui, un'articolazione particolare della *diegesis*: non è più quell'opzione stilistica con cui il poeta si traveste (e si annulla) nella voce dei suoi personaggi, lasciandoli parlare in prima persona. Perché è tutta la poesia, ora, a essere determinata in quanto *mimesis*, categoria generale a cui tutte le possibili forme espressive – diretta o indiretta, dialogica o espositiva, drammatica o «semplicemente» narrativa – vengono subordinate. Ne deriva, per il poeta-imitatore, una tripartizione ricalcata sulla combinatoria platonica: può imitare «raccontando e trasformandosi di volta in volta in qualcun altro» (è il modo misto, tipico dell'epica), «o restando sempre uguale» (modo narrativo), «oppure in modo che tutti [...] si trovino ad agire e operare» (modo drammatico)⁴⁴. Così, commenta Paolo Bagni, «la

⁴³ C. GENTILI, *Poetica e mimesis*, Mucchi, Modena 1984, p. 85. Già Francesco Patrizi, uno degli oppositori cinquecenteschi di Aristotele, notava polemicamente che il termine *mimesis* viene usato nella *Poetica* con sei diversi significati: cfr. W. TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics*, III, *Modern Aesthetics* (1970) [trad. it. *Storia dell'estetica*, III, *L'estetica moderna*, Einaudi, Torino 1980, p. 371].

⁴⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, 1448a [ed. it. cit., p. 5].

tripartizione platonica riappare ora subordinata alla *mimesis*, all'imitazione-rappresentazione, ma pur sempre retta dalla dicotomia tra narrare e impersonare, con l'aggiunta del modo misto»⁴⁵.

Nella *Poetica*, soprattutto, cambia radicalmente il ruolo della *mimesis* in rapporto alla conoscenza e alle varie attività dell'uomo. «Tra filosofia e arte poetica», diceva Platone, «esiste un disaccordo antico»⁴⁶, un conflitto che Aristotele si propone appunto di sanare, affrancando la poesia da quel ruolo subalterno (e politicamente nocivo) a cui l'aveva condannata l'interdetto platonico. Così, se Platone denunciava le «favole false» di Omero, Aristotele lo ammira perché ha insegnato «a dire il falso nella giusta maniera [ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ]»⁴⁷. La *mimesis* non è più una perversione della verità, né una minaccia all'ordine costituito: è una naturale, immanente, 'laica' facoltà umana che procura piacere e produce conoscenza. Ne è spia, sottolinea argutamente Aristotele,

ciò che avviene nell'esperienza. Anche di ciò che ci dà pena vedere nella realtà godiamo a contemplare la perfetta riproduzione, come le immagini delle belve più odiose e dei cadaveri. La causa, anche di ciò, è che imparare è grandissimo piacere [...] Si gode dunque a vedere le immagini perché contemplandole si impara e si ragiona su ogni punto⁴⁸.

Dunque, né «possessione» né «divina mania», ma consapevole atto di *poiesis*, funzione della produttività artistica e di una specifica perizia *tecnica*, ormai del tutto affrancata da qualunque sudditanza metafisica o etico-politica. «Per Aristotele - scrive Richard McKeon - l'imitazione non è [...] imitazione delle idee», né «imitazione di un'idea nella mente dell'artista», ma è «imitazione di cose particolari; l'oggetto dell'imitazione [...] sono le azioni degli uomini»⁴⁹.

⁴⁵ P. BAGNI, *Genere*, La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 4.

⁴⁶ PLATONE, *Repubblica*, 607b [ed. it. cit., p. 675].

⁴⁷ ARISTOTELE, *Poetica*, 1460a [ed. it. cit., p. 57].

⁴⁸ *Ibid.*, 1448b [ed. it. cit., p. 7].

⁴⁹ R. MCKEON, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity* (1936), in R. S. CRANE (a cura di), *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, The University of Chicago Press, Chicago 1962, pp. 161-62.

Aristotele ritorna con insistenza sulla qualità dinamica degli *oggetti* dell'imitazione: si tratta di «persone che agiscono» (πράττοντες)⁵⁰, tanto nel campo specifico della tragedia quanto in quello dell'epica, entrambe definite «imitazione di un'azione» (μίμησις πράξεως)⁵¹. Il poeta, insomma, «è poeta in quanto imita, e imita le azioni» di uomini che, in base a un criterio assiologico fondato sull'esperienza, si possono distinguere in «migliori di noi, o peggiori di noi, o come noi». Anzi, «proprio questa è la differenza tra tragedia e commedia: la commedia vuole rappresentare gli uomini peggiori, la tragedia migliori che nella realtà attuale»⁵².

Di per sé, questo richiamo alla «realtà attuale» rischierebbe di essere fuorviante, se Aristotele non si premurasse di escludere in partenza quel rapporto parassitario, quel carattere passivo e subalterno rispetto alla «vita» che solo il malinteso (o la malafede degli interpreti) potrebbe attribuire alla *mimesis* artistica, ben lontana da qualunque intento di pedissequa riproduzione, di banale replica dell'esistente che spesso affiora, viceversa, tra le connotazioni del termine *imitazione*. La lettera del testo aristotelico, benché non priva di ambiguità, fonte di commenti e di esegesi senza fine, è in questo molto esplicita:

compito del poeta non è dire ciò che è avvenuto [τὰ γεγόμενα] ma ciò che potrebbe avvenire [οἷα ἂν γένοιτο], vale a dire ciò che è possibile [τὰ δυνατόν] secondo verosimiglianza o necessità [κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον]. Lo storico e il poeta non differiscono tra loro per il fatto di esprimersi in versi o in prosa [...] ma differiscono in quanto uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. Per questo motivo la poesia è più filosofica e più seria della storia, perché la poesia si occupa piuttosto dell'universale, mentre la storia racconta i particolari. Appartiene all'universale il fatto che a qualcuno capitò di dire o di fare certe cose secondo verosimiglianza o necessità, e a questo mira la poesia, aggiungendo successivamente i nomi; appartiene invece al particolare dire cosa ha fatto o cosa è capitato ad Alcibiade⁵³.

⁵⁰ ARISTOTELE, *Poetica*, 1448a e 1449b [ed. it. cit., pp. 5 e 13].

⁵¹ *Ibid.*, 1449b e 1459a [ed. it. cit., pp. 13 e 53].

⁵² *Ibid.*, 1451b e 1448a [ed. it. cit., pp. 21 e 5].

⁵³ *Ibid.*, 1451a-b [ed. it. cit., pp. 19-21].

Dunque, commenta Paul Ricœur, «se la *mimesis* comporta una referenza iniziale al reale, questa referenza non designa altro che il regno stesso della natura rispetto a tutte le produzioni. Ma questo movimento di referenza è inseparabile dalla dimensione creatrice. La *mimesis* è *poiesis* e viceversa»⁵⁴. Il poeta, dice ancora Aristotele, «deve avere capacità inventiva e utilizzare bene la tradizione»⁵⁵. Non può rappresentare la realtà empirica e l'esistenza fenomenica, nella loro univoca e brutta particolarità, nella loro desolante opacità semantica, secondo quel «rapporto casuale» che così spesso caratterizza lo sviluppo della storia, in cui «un fatto avviene dopo un altro, senza che ne scaturisca alcun fine»⁵⁶. Anche quando rappresenta fatti realmente accaduti, come nelle narrazioni storiche, deve agire come un poeta e non come uno storico, perché «niente impedisce infatti che tra i fatti avvenuti ce ne siano alcuni che è verosimile avvengano, e secondo una tale verosimiglianza ne è lui il creatore»⁵⁷. La sua è un'opera di selezione, di riadattamento e di «sistemazione degli eventi»⁵⁸: è un attento dosaggio di scarti e inclusioni, di connessioni ed equilibri che reinventa il mondo secondo un ordine possibile, che traduce la casuale e indifferenziata molteplicità dei fenomeni in una struttura delimitata, coerente e significativa, se è vero che una buona trama (*μῦθος*) non deve «cominciare né finire come capita» ma deve avere un «inizio», un «mezzo» e una «fine»⁵⁹. Così, la grandezza di Omero sta anche nel fatto di

non avere cercato di rappresentare interamente la guerra di Troia, anche se essa aveva un inizio e una fine. La trama sarebbe risultata o eccessiva, da non potersi abbracciare con lo sguardo, o, se contenuta nelle dimensioni, troppo intricata per varietà⁶⁰.

⁵⁴ P. RICŒUR, *La Métaphore vive* (1975) [trad. it. *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1976, p. 55].

⁵⁵ ARISTOTELE, *Poetica*, 1453b [ed. it. cit., p. 31].

⁵⁶ *Ibid.*, 1459a [ed. it. cit., p. 53].

⁵⁷ *Ibid.*, 1451b [ed. it. cit., p. 21].

⁵⁸ *Ibid.*, 1450b [ed. it. cit., p. 17].

⁵⁹ *Ibid.*, 1450b e 1459a [ed. it. cit., pp. 17 e 53].

⁶⁰ *Ibid.*, 1459a [ed. it. cit., p. 53].

È a questa altezza che si riscontra quella «equivalenza» tra *mimesis* e *mythos*, tra l'imitazione delle azioni umane e la loro connessione in un intreccio su cui ha tanto insistito Paul Ricœur⁶¹. Perché Aristotele ha il grande merito, tra gli altri, di studiare e giudicare l'opera d'arte *iuxta sua propria principia*, senza farne la succursale di qualche più elevata regione filosofica. Anche la sua insistenza sulla *mimesis praxeos*, che può far pensare a un pregiudizio contenutistico, a una preminenza degli *oggetti* dell'imitazione, non riesce a oscurare una rigorosa, capillare, talvolta sbalorditiva sensibilità per il *modo*, per quella specifica qualità che hanno i poeti di plasmare la materia verbale in strutture significative, in forme organiche, compiute, coerenti con se stesse, capaci di investire e di trasportare i destinatari in un'avvolgente onda emotiva. Per questo, il punto cruciale per delimitare il territorio della *mimesis* non è tanto la distinzione tra *attuale* e *possibile*, che è al massimo un'intelligente mutuazione dal regno della logica: la sfumatura decisiva, la clausola in cui sta tutta l'inafferrabile *differenza* della poesia, è in quel «secondo verosimiglianza o necessità», con cui l'arbitrarietà di *tutto il possibile* viene in qualche modo arginata, ricondotta all'economia e alla giurisdizione specifica dell'opera d'arte.

Aristotele insomma ha intuito, duemila anni prima di Balzac, che spesso il «vero» non è «verosimile» e che il «vero letterario» non può coincidere con il «vero della natura»⁶². E se in un primo tempo ammette che «il possibile è già di per sé credibile [πιθανόν]», visto che l'accaduto è per forza di cose possibile, altrimenti «non sarebbe avvenuto»⁶³, più avanti sembra costretto a rettificare, di fronte alla fascinosa «irrazionalità» dell'epica e al «meraviglioso»

⁶¹ Cfr. RICŒUR, *La metafora viva* cit., pp. 54-60; e ID., *Temps et récit*, vol. I (1983) [trad. it. *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986, vol. I, pp. 59-68].

⁶² H. DE BALZAC, *Prefazione* alla prima edizione del *Cabinet des Antiques* (1839), in ID., *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Sansoni, Firenze 2000, p. 162. Come vedremo (cfr. *infra*, pp. 133-34), questa idea è stata ampiamente sostenuta anche dal classicismo francese.

⁶³ ARISTOTELE, *Poetica*, 1451b [ed. it. cit., p. 21].

sprigionato dalla tragedia. Allora anche il possibile può diventare incredibile e l'impossibile, tra le abili mani del poeta, sorprendentemente credibile: «si deve preferire l'impossibile verosimile [ἀδύνατα εἰκότα] al possibile incredibile [δυνατὰ ἀπίθανα]»⁶⁴. Niente di più sbagliato, dunque, che ancorare il verosimile aristotelico a un «criterio di probabilità statistica e di verificabilità empirica»⁶⁵, perché troppo spesso la poesia vive sullo scarto, nello spazio dell'eccezione e dell'oltranza, o quanto meno in una continua dialettica tra familiarità e stupore, quotidiano e meraviglioso. Come giustificare, altrimenti, una tragedia come *Edipo re*? Ma - appunto - «è verosimile che accada l'inverosimile»⁶⁶: la vicenda statisticamente improbabile di un bambino abbandonato nel deserto, salvato da un pastore, che incontra per caso il suo vero padre e lo uccide, diventa persuasiva, coinvolgente, dotata di un significato universale nel momento in cui Sofocle la cala in una struttura di nessi e di consecuzioni, di figure e di invenzioni linguistiche, producendo negli spettatori quel «piacere che deriva dalla paura e dalla pietà»⁶⁷.

Forse è eccessivo fare di Aristotele il patrono delle moderne teorie sull'autonomia dell'opera d'arte. Ma certo, la distanza teorica tra la *Repubblica* e la *Poetica* appare ben superiore ai pochi decenni (dal 375 al 330 a. C.) che probabilmente le separano. Platone suggeriva che la perizia tecnica dell'artista e il potere illusivo dell'opera, come nei ragionamenti del sofista, fossero in qualche modo un'aggravante, una maschera calcata sul volto della sua ignoranza, perché il poeta

applica certi colori alle singole arti mediante i nomi e le frasi, senza intendersi d'altro che dell'imitazione. E così altre persone simili a lui, che giudicano in base alle parole, credono che, quando uno parla della fabbricazione delle scarpe o del comando di trup-

⁶⁴ *Ibid.*, 1460a [ed. it. cit., p. 57]. Cfr. anche la formula più simmetrica *ibid.*, 1461b [ed. it. cit., p. 63]: «Nei confronti della poesia è preferibile un impossibile credibile a un possibile incredibile».

⁶⁵ G. BOTTIROLI, *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 190.

⁶⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, 1461b [ed. it. cit., p. 63]. Cfr. anche *ibid.*, 1456a [ed. it. cit., p. 41].

⁶⁷ *Ibid.*, 1453b [ed. it. cit., p. 29].

pe o di qualunque altro argomento rispettando il metro, il ritmo e l'armonia, parli molto bene⁶⁸.

Già nello *Ione*, del resto, i versi omerici che presupponessero qualche competenza tecnica venivano sottoposti al giudizio dell'auriga, del medico, del pescatore, della tessitrice ecc., i soli a poter valutare con cognizione di causa se fossero «ben detti»⁶⁹. È con atteggiamento completamente diverso che Aristotele riflette sugli eventuali errori dei poeti:

non è la stessa la correttezza della poetica e della politica, né della poetica e di nessun'altra arte [...] se si fa un cavallo con due zampe destre portate in avanti o altri errori in rapporto a un'altra arte, per esempio la medicina o un'altra, questi non sono errori della poetica in sé [...] È meno grave non sapere che la femmina del cervo non ha le corna rispetto al fatto di non sapere imitarla nel disegno. Allo stesso modo si deve rispondere all'obiezione che non si tratta della realtà, ma semmai come dovrebbe essere, come Sofocle il quale disse che lui faceva gli uomini quali dovevano essere, mentre Euripide li faceva quali erano⁷⁰.

È un gesto decisivo sul piano teorico, spesso misconosciuto nei successivi sviluppi della poetica occidentale: la letteratura si svincola da qualunque canone estrinseco che stabilisca la sua eventuale «correttezza», la sua adeguatezza rispetto al mondo e alla verità. Può anche darsi che la scena dello sbarco di Odisseo a Itaca, narrata nel canto XIII dell'*Odissea*, sia «irrazionale»: ma Omero è Omero, è un grande poeta, e «con i suoi altri pregi elimina e rende piacevole l'assurdo»⁷¹. L'importante, qui come altrove, è che si raggiunga «il fine dell'arte»⁷². E per questo fine, per sprigionare l'effetto mimetico, per innescare quel potere misterioso con cui il poeta riesce a *simulare* azioni immaginarie che appaiono più vive, convincenti e durature di quelle 'reali', non è necessario conformarsi pedissequamente alle leggi del mondo empirico, più o meno codificate in

⁶⁸ PLATONE, *Repubblica*, 601a [ed. it. cit., pp. 657-59].

⁶⁹ Cfr. ID., *Ione*, 538a sgg.

⁷⁰ ARISTOTELE, *Poetica*, 1460b [ed. it. cit., p. 59].

⁷¹ *Ibid.*, 1460a-b [ed. it. cit., p. 57].

⁷² *Ibid.*, 1460b [ed. it. cit., p. 59].

un'enciclopedia di arti e mestieri. La *mimesis* di Aristotele, osserva giustamente Compagnon, «non si propone di rendere conto dei rapporti tra la letteratura e la realtà, ma della produzione della finzione poetica verosimile»⁷³. Se di imitazione si tratta, non potrà essere altro che un'imitazione creatrice, una rappresentazione che non riduplica l'esistente ma che rompe gli argini del possibile e che «apre lo spazio della finzione»⁷⁴. Nessuno, in fondo, potrebbe impedire a una cerva con le corna di vagare negli sconfinati territori della poesia.

3. Imitatio: i vicoli ciechi della teoria.

Il fatto è che i territori della poesia, come è noto, sono abitati da creature ben più incongrue e bizzarre di quelle nate da una veniale ignoranza in zoologia. Il bestiario fantastico dei miti, dei poemi e delle favole trova un limite – ammesso che lo trovi – solo nelle possibilità combinatorie dell'intelletto umano. Sfingi, centauri, chimere, arpie, minotauri, ippogrifi: l'immenso repertorio di mostri, incroci, esseri ibridi partoriti dalla fantasia poetica lancia una sfida logica alla più tenace, duratura ma anche contraddittoria teoria estetica della cultura occidentale: «come giustificare per la poesia, che è imitazione della natura, la rappresentazione di esseri e di avvenimenti che non hanno alcun riscontro nella natura?»⁷⁵. Del resto, come vedremo, questo è solo uno dei numerosi problemi con cui hanno dovuto misurarsi i sostenitori delle teorie mimetiche dell'arte, eredi più o meno diretti della dottrina aristotelica, spesso costretti ad architettare sofismi e stratagemmi retorici

⁷³ COMPAGNON, *Il demone della teoria* cit., p. 109. Già Genette, del resto, aveva sottolineato il nesso tra la categoria aristotelica e il più moderno concetto di *finzione*, proponendo – e non era il primo – di «tradurre *mimesis* con *fiction*»: cfr. G. GENETTE, *Fiction et diction* (1991) [trad. it. *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994, p. 16].

⁷⁴ RICEUR, *Tempo e racconto* cit., vol. I, p. 80.

⁷⁵ M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition* (1953) [trad. it. *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, il Mulino, Bologna 1976, p. 419].

per arginare le oltranze della fantasia, per rinchiudere l'universo fluido e magmatico della finzione entro i confini misurabili della 'realtà', o meglio della 'natura', che a un certo punto incomincia a esautorare la *praxis* aristotelica nel ruolo di oggetto dell'imitazione⁷⁶.

In effetti, l'espressione *imitatio naturae* ha tutte le caratteristiche di un grimaldello teorico: è una sorta di corriiva, versatilissima parola d'ordine che, attraverso la latinità, percorre più o meno sottotraccia il Medioevo per riapparire, pervasiva e smagliante, nel Rinascimento; è un vincolo, un ideale, talvolta un dogma; è anche – e non di rado – un idolo polemico, l'emblema di una greve schiavitù estetica, comunque un imprescindibile termine di confronto per chiunque, in Occidente, abbia voluto fare arte o riflettere sull'arte, e talvolta entrambe le cose. Uno dei testi più influenti della poetica occidentale, almeno fino alla riscoperta di Aristotele, fissa le regole in termini molto chiari:

Scribendi recte sapere est et principium et fons.
Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae,
verbaque provisam rem non invita sequentur [...]
Respicere exemplar vitae morumque iubebo
doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces⁷⁷.

Non c'è dubbio che il valore prescrittivo dell'*Ars poetica* sia andato ben oltre le intenzioni di Orazio mentre scriveva la sua epistola ai Pisoni. Di fatto, il vistoso consolidarsi di un'*auctoritas*, il prestigio indiscusso di quello che Dante chiamerà «magister noster Oratius»⁷⁸, ha permesso di trasmettere questo e altri precetti alla coscienza artistica dei secoli a venire. Nel Medioevo, certo, assunti cultu-

⁷⁶ È comunque opportuno precisare che l'espressione «imitazione della natura», benché non presente in forma esplicita nella *Poetica*, ritorna costantemente in altre opere di Aristotele: cfr. RICŒUR, *La metafora viva* cit., pp. 57-59.

⁷⁷ ORAZIO, *Epistularum libri*, II, 3, vv. 309-18 [qui cit. da ID., *Epistole*, Garzanti, Milano 1985, p. 201. Traduzione di M. Ramous: «Principio e fonte dell'arte nella scrittura | è la sapienza: | la letteratura socratica | potrà fornirti la sostanza | e alla sua luce | le parole senza volerlo seguiranno [...] E a chi vuole interpretarlo con maestria | il mio consiglio è di tenere la vita | come modello e da questa trarre figure vive»].

⁷⁸ DANTE, *De vulgari eloquentia*, II, IV.

rali e filosofici completamente diversi rispetto al mondo antico non favorivano una teoria dell'arte fondata sull'imitazione del mondo sensibile, anche se il termine *imitatio*, benché usato di rado,

non sparì; si mantenne in particolare tra gli umanisti del XII secolo. Ne fece uso Giovanni di Salisbury. In accordo con gli antichi, egli definiva la pittura imitazione. Soprattutto Tommaso d'Aquino, grande aristotelico del Medioevo, sosteneva senza riserve la tesi classica secondo cui «l'arte imita la natura»⁷⁹.

Quando poi, nel Cinquecento, si riscopre la *Poetica* e si assiste alla grande fioritura della teoria estetica, il cerchio in qualche modo si chiude: la *mimesis*-imitazione torna a occupare il baricentro della riflessione sull'arte, mentre il recupero – talvolta capzioso, più spesso confuso – della lezione aristotelica si carica di un oneroso imperativo, in linea con una poetica tendenzialmente normativa come quella rinascimentale: la poesia *deve* imitare la realtà⁸⁰. Così, quando un critico «sentiva di dover scendere alle fondamenta per costruire una definizione comprensiva di arte, il predicato includeva solitamente la parola “imitazione”»⁸¹, destinata a posizionarsi al centro del vocabolario critico europeo per almeno quattro secoli. Ancora nella seconda metà dell'Ottocento, Taine ribadisce la necessità di «tenere gli occhi fissi sulla natura, al fine di imitarla più da vicino possibile», anche se il *proprium* dell'opera d'arte – aggiunge – sta nella capacità di trascendere «l'imitazione assolutamente esatta» per cogliere i *rapporti* e il *carattere essenziale* di un oggetto, «in modo più chiaro e completo di quanto facciano gli oggetti reali»⁸². In complesso, «dal XV al XVIII secolo non vi fu termine più usato di *imitatio* e principio più universalmente applicato»⁸³.

⁷⁹ TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee* cit., p. 277.

⁸⁰ Cfr. DOLEŽEL, *Poetica occidentale* cit., p. 45; e TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee* cit., p. 283.

⁸¹ ABRAMS, *Lo specchio e la lampada* cit., p. 32. Cfr. anche WELLEK, *Il concetto di realismo* cit., p. 242.

⁸² H. TAINE, *Philosophie de l'art* (1865), Hachette, Paris 1909, vol. I, pp. 22, 23 e 42.

⁸³ TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee* cit., p. 280.

Solo alcuni esempi, senza nessuna pretesa di esaustività. Ancora prima della riscoperta della *Poetica*, a partire dal Quattrocento, la teoria dell'imitazione incomincia a colonizzare l'ambito delle arti visive. Nei trattati di Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti o Leon Battista Alberti non mancano le raccomandazioni rivolte ai pittori di essere fedeli alla natura, almeno nei limiti del possibile. Leonardo, a sua volta, considera la pittura «sola imitatrice di tutte le opere evidenti di natura», facendo della sua efficacia mimetica il presupposto di un giudizio di valore: «Quella pittura è più laudabile, la quale ha più conformità co' la cosa imitata»⁸⁴. E poi Vasari, Zuccari, Dürer, Poussin: per molto tempo la teoria pittorica resterà ancorata a questo nevralgico rapporto arte-natura, concepito di volta in volta in termini di ossequiosa sudditanza, titanica concorrenza o superamento 'creativo'.

A prima vista – ci torneremo – il campo specifico della letteratura dovrebbe porre questioni più spinose, ostacoli più coriacei a questo ideale isomorfismo tra le opere dell'artista e le opere di Dio, se è vero che il poeta, artefice di parole, farebbe fatica ad applicare alla lettera un consiglio come quello che Cennini elargiva al pittore, artefice di forme visibili: «se vuoi pigliare buona maniera di montagne, e che pajono naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose, e non polite; e ritrane del naturale»⁸⁵. Difficile scrivere una parola – una sequenza di parole – che abbia la forma di una montagna, che *assomigli* in qualche modo a una montagna. Ma non per questo gli esponenti del classicismo europeo (e non solo loro) si sono persi d'animo, e con vari correttivi o sofismi hanno mantenuto la bussola ferma sul punto cardinale dell'antico precetto: «l'arte degli uomini null'altro è se non una imitazione della natura» (Ficino)⁸⁶; «l'imitazione in tutti i poemi deve essere così perfetta che

⁸⁴ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, framm. 6, cit. in TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, III, *L'estetica moderna* cit., p. 173.

⁸⁵ C. CENNINI, *Trattato della pittura (Libro dell'arte)*, a cura di G. Tambroini, Salviucci, Roma 1821, p. 80.

⁸⁶ M. FICINO, *Theologia platonica de immortalitate animorum* (1482) [trad. it. *Teologia Platonica*, Zanichelli, Bologna 1965, vol. I, p. 243].

non appaia alcuna differenza tra la cosa imitata e quella che imita» (Chapelain)⁸⁷; una poesia deve essere tale «quale un'imitazione della vita umana richiede» (Hobbes)⁸⁸; «non bisogna mai discostarsi dalla natura» (Boileau)⁸⁹; la poesia «altro non è ch'imitazione» (Vico)⁹⁰; «tutta la Poesia [...] è, propriamente, imitazione» (Hurd)⁹¹; «l'imitazione universale [*allgemeinen Nachahmung*] costituisce l'essenza dell'arte», tanto in poesia quanto in pittura (Lessing)⁹²; «l'ufficio del poeta è imitar la natura» (Leopardi)⁹³.

Sappiamo già che decontestualizzare le citazioni significa appiattirle, addomesticarle in modo capzioso per metterle al servizio di una tesi. In realtà, se potessimo inoltrarci nei sentieri argomentativi di ogni studioso, se potessimo censire le singole accezioni dei termini, i dinamismi interni, le precisazioni, le eventuali contraddizioni o antinomie, ci accorgeremmo che il panorama è ben più instabile e frastagliato di quanto faccia supporre la rigida, apparente obbedienza alla parola d'ordine, al dogma trasmesso di bocca in bocca. Un maestro di aporie come Stendhal può proclamare tranquillamente che l'arte «deve riprodurre la natura», arrogandosi il merito di «dipingere in modo somigliante la natura, che mi appare nitidissima in certi momenti»⁹⁴; può dichiarare, a proposito di *Lucien Leuwen*, di

⁸⁷ J. CHAPELAIN, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* (1630), in ID., *Opuusculs critiques*, a cura di A. Hunter, Droz, Paris 1936, p. 125.

⁸⁸ TH. HOBBS, *Answer to Davenant* (1651), in J. E. SPINGARN (a cura di), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Clarendon Press, Oxford 1908-909, vol. II, p. 61.

⁸⁹ «Jamais de la nature il ne faut s'écarter»: N. BOILEAU-DESPRÉAUX, *Art poétique* (1674), III, 414 [trad. it. *Arte poetica*, Marsilio, Venezia 1995, p. 95].

⁹⁰ G. B. VICO, *La scienza nuova* (1744), Rizzoli, Milano 1982², p. 659; cfr. anche le pp. 199, 347 e 559.

⁹¹ R. HURD, *Discourse on Poetical Imitation* (1751), in *The Works of Richard Hurd*, T. Cadell & W. Davies, London 1811, vol. II, pp. 111-12.

⁹² G. E. LESSING, *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) [trad. it. *Laocoonte, ovvero dei confini della pittura e della poesia*, a cura di M. Cometa, Aesthetica Edizioni, Palermo 2003, p. 45].

⁹³ G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), in ID., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Mondadori, Milano 1987-88, vol. II, p. 365.

⁹⁴ STENDHAL, *Vie de Henry Brulard* (1835-36) [trad. it. *Vita di Henry Brulard*, a cura di N. Palmieri, Garzanti, Milano 2003, pp. 259 e 278].

avere «copiato i personaggi e i fatti dalla natura»⁹⁵; salvo ammettere, in altri contesti, che la formula «*imitate la natura* è [...] un consiglio privo di significato»:

Ogni opera d'arte è una *bella menzogna*; tutti coloro che hanno scritto lo sanno. Non c'è niente di più ridicolo del consiglio impartito dagli uomini di mondo: *imitate la natura*. Eh! lo so bene, perdiana! che bisogna imitare la natura; ma fino a che punto?»

Insomma, osserva Abrams, l'importanza sistematica attribuita al concetto di imitazione «differiva grandemente da un critico a un altro»⁹⁷. Sarebbe profondamente ingenuo vedere in questo duraturo paradigma della cultura occidentale una teoria estetica unitaria, organica, rocciosa, monolitica, e non piuttosto una sorta di nebulosa capace di adattarsi ai più svariati usi e contesti, capace di assorbire varianti, aggiunte, ricodificazioni culturali. La stessa nozione di *natura* si è evoluta storicamente, è diventata sempre più vaga e problematica, più o meno coestensiva al concetto di *realtà*, più o meno antinomica rispetto al concetto di *cultura*, comunque un conglomerato di significati eterogenei. Forse, proprio questa fluidità concettuale del presunto oggetto dell'arte ha permesso alla teoria dell'imitazione di sopravvivere nei contesti più svariati:

con una tale molteplicità di significati [...] il riferimento alla «natura» poteva persistere, nonostante il mutare di atteggiamenti, gusti, stili, ideologie. Trovava consenso tra i classicisti seicenteschi, ma anche nel periodo illuministico, nel sentimentalismo, nel romanticismo, e poi ancora tra i sostenitori del neoclassicismo⁹⁸.

Certo, c'era il problema degli oggetti inesistenti in na-

⁹⁵ ID., *Appendice a Lucien Leuwen* (1834-35), in ID., *Romans et nouvelles*, a cura di H. Martineau, Gallimard, Paris 1952, vol. I, p. 1398.

⁹⁶ ID., *Walter Scott et la Princesse de Clèves* (1830), in ID., *Mélanges de littérature*, III, *Mélanges critiques. Le style et les écrivains*, a cura di H. Martineau, Le Divan, Paris 1933, p. 308. Si veda anche un passo del *Diario* del 22 gennaio 1830: «Imitate la natura [...] Eh, pezzo di cretino, fino a qual punto? Perché una commedia, un quadro, non sono che una bella menzogna»: cfr. ID., *Journal* [trad. it. *Diario*, a cura di E. Rizzi, Einaudi, Torino 1977, vol. II, p. 571].

⁹⁷ ABRAMS, *Lo specchio e la lampada* cit., p. 32.

⁹⁸ TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee* cit., p. 301.

tura, di cui abbiamo parlato. E c'era il problema di quel mutismo, di quell'inerzia, di quella cosalità opaca e inarticolata che la natura oppone alla percezione e che l'arte non sempre riesce ad assimilare, a fare propria, a tradurre nelle sue forme, perché troppo spesso il frutto cresciuto nel «giardino della vita» – come diceva Henry James – è «stanzioso e immangiabile»⁹⁹. Non poteva sfuggire il carattere intimamente aporetico di un'arte che tendeva al bello ideale e che al tempo stesso doveva conformarsi al dettato di natura, benché la soluzione operativa fosse a portata di mano: bastava infatti integrare il criterio della fedeltà con quello della *scelta*, concedere all'artista-imitatore la facoltà di cogliere dalla natura i suoi frutti più belli e assemblarli nella composizione dell'opera d'arte. Raffaello, in una lettera a Baldassarre Castiglione, spiegava che per ritrarre una bella donna bisognava osservare molte belle donne e «fare scelta del meglio»¹⁰⁰. E circolava come moneta corrente l'antico aneddoto (riferito da Plinio e da Cicerone) sul pittore Zeusi di Eraclea, che per raffigurare l'immagine stessa della bellezza, Elena, scelse le cinque vergini più belle di Crotone e ritrasse di ognuna le parti migliori¹⁰¹. Poi Alberti, Michelangelo, Dürer, Vincenzo Danti, Paolo Pino, André Félibien, René Rapin, Charles-Alphonse du Fresnoy, Samuel Johnson: tutti, in forme diverse, integravano il principio dell'*imitatio* con quello dell'*electio*, raccomandando di selezionare dalla natura i modelli più belli e più degni di essere imitati. Tratto distintivo dell'arte era dunque il privilegio di correggere, migliorare, addirittura superare la perfezione della natura, imitando le cose non come sono ma come dovrebbero essere, traducendo «in forma visibile un grado di Bellezza mai interamente realizza-

⁹⁹ H. JAMES, *Prefazione agli Ambasciatori* (1909), in ID., *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Editori Riuniti, Roma 1986, p. 351.

¹⁰⁰ Cit. in TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, III, *L'estetica moderna* cit., p. 162.

¹⁰¹ Cfr. PLINIO, *Naturalis historia*, XXXV, 64, e CICERONE, *De inventione. Liber secundus*, 3. Sulla diffusione dell'aneddoto nel Rinascimento, e in generale sulla conciliazione tra *imitatio* ed *electio*, cfr. E. PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924) [trad. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1952, pp. 34 sgg.].

to nella realtà»¹⁰². Così, due esigenze «che solo in tempi posteriori sarebbero state riconosciute inconciliabili, potevano allora apparire come i due postulati parziali di un'unica realtà, ossia dell'esigenza che, sia come imitatori, sia come correttori, ci si riponesse di nuovo di fronte al vero»¹⁰³.

È soprattutto con il classicismo francese che la natura, oggetto dell'imitazione artistica, riceve un attributo qualificante (e nobilitante), diventando *belle nature*: non «il vero che è», come spiegava Charles Batteux, «ma il vero che può essere, il vero bello, che viene rappresentato come se esistesse realmente, e con tutte le perfezioni che può ricevere»¹⁰⁴. Dunque, gli farà eco più tardi Chateaubriand, «dipingiamo la natura, ma la bella natura: l'arte non deve occuparsi dell'imitazione dei mostri»¹⁰⁵. Perfino uno dei precursori del realismo ottocentesco, Walter Scott, famoso per quelle minutissime descrizioni che tediavano tanto Stendhal, dovrà fare i conti con questo paradosso, con questa intrinseca, inevitabile aporia della rappresentazione che troveremo ancora sul nostro cammino. Perché non è possibile raffigurare tutto: l'opera non potrà mai essere coestensiva alla natura; e un pittore, posto di fronte a un paesaggio, dovrà certo

imitare con precisione le caratteristiche della natura; ma non si richiede che egli arrivi a copiare tutti i minuti particolari o a rappresentare con assoluta esattezza ogni erba, ogni fiore, ogni albero che ornano il luogo. Questi [...] sono attributi propri della scelta in generale [...] dei quali l'artista può disporre a suo gusto o piacere¹⁰⁶.

Quattro secoli di estetica classicista, d'altra parte, hanno messo a punto uno stratagemma tanto capzioso quanto efficace per conciliare i due criteri di per sé contraddittori dell'*imitatio* e dell'*electio*, per onorare l'impegno della fe-

¹⁰² *Ibid.*, p. 34.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁴ CH. BATTEUX, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Durand, Paris 1746, p. 27.

¹⁰⁵ F.-R. DE CHATEAUBRIAND, *Prefazione a Atala* (1802), in *id.*, *Œuvres complètes*, Garnier, Paris s.d., p. 4.

¹⁰⁶ W. SCOTT, *Ivanhoe* (1823) [trad. it. *Ivanhoe*, Garzanti, Milano 2003, p. 22. Traduzione di L. Ferruta].

deltà alla natura senza sacrificare l'anelito verso la bellezza ideale. Ed è qui, probabilmente, che corre la principale linea di frattura semantica del termine *imitazione*, la radice prima della sua ambiguità: da un lato l'imitazione come conformità a un dato naturale (*imitatio naturae*), dall'altro l'imitazione come conformità a un prodotto artistico, le opere perfette e inarrivabili trasmesse dalla classicità (*imitatio antiquorum*). Allora la domanda è questa: bisogna imitare ciò che si vede o ciò che gli antichi ci hanno insegnato a vedere? La natura che bisogna ritrarre sta lì, da qualche parte, fuori di noi, secondo termine di una fluida e ancora problematica relazione soggetto-oggetto, o esce già perfettamente confezionata dalle opere di Omero e di Virgilio, tradotta nei loro schemi, plasmata nei loro ineguagliabili versi? E la risposta, in molti casi, appare compromissoria e sofistica, chiusa in un sillogismo circolare: visto che gli antichi avevano imitato in modo perfetto la natura, imitare gli antichi significa imitare nel migliore dei modi la natura. Per dirla con una formula di Lessing, riferita tanto ai poeti quanto ai pittori, si tratta di «imitare attraverso Omero la natura»¹⁰⁷.

A prescindere dalle conseguenze normative di questa idea e dalla lunga, complicata storia del canone dell'*imitatio*, si tratta di una questione di cruciale portata teorica. Perché alla radice dell'ambiguità, di questa alternativa tra modello naturale e modello artistico – che l'estetica classicista non può e non vuole risolvere, limitandosi a nascondersela – si cela uno dei problemi di fondo dell'esperienza letteraria, una delle opzioni ultime per definire il suo effettivo statuto. La letteratura parla del mondo o parla della letteratura? Prospera nel circuito impuro ma vitale che la mette in comunicazione con il *fuori* (poco importa che lo si chiami 'natura', 'realtà', 'vita'), o si alimenta di se stessa, dei propri schemi e modelli, canoni e *topoi*, in un circuito autoreferenziale (o intertestuale) che la riconduce sempre *dentro*, nella cornice di un sistema inesorabilmente segnico e verbale?

¹⁰⁷ LESSING, *Laocoonte* cit., p. 87.

Non occorre il proverbiale equilibrio di Salomone per sospettare che la questione, messa in questi termini, si risolveva in due estremismi uguali e contrari, in due *fallacies* altrettanto radicali e oltranziste¹⁰⁸. E forse è opportuno, come suggerisce Compagnon, «uscire dalla logica binaria, violenta, tragica, disgiuntiva, nella quale si rinchiudono gli studiosi di letteratura [...] e ritornare al regime del più o meno, della ponderazione, del pressappoco»¹⁰⁹. In fondo, il radicalismo antireferenziale dello strutturalismo novecentesco può essere visto come il punto d'arrivo di una tradizione più o meno sotterranea, più o meno emarginata e clandestina che ha delineato una sorta di anticanone della cultura estetica europea, ingaggiando una guerra di resistenza contro la tirannica dottrina dell'imitazione. Da Savonarola ai manieristi, da Francesco Patrizi ad August Schlegel e Novalis, da Francesco Bacone a Edward Bulwer-Lytton, fino a Stevenson, Breton, Kandinskij, Borges o Nabokov: non sono certo mancate le voci di chi ha negato recisamente che il *proprium* della letteratura e dell'arte consista nell'imitare la realtà, secondo un credo antimimetico che culmina nel rovesciamento paradossale di Oscar Wilde:

la Vita imita l'Arte molto più di quanto l'Arte imiti la vita [...] La Vita regge lo specchio all'Arte e poi riproduce qualche strano soggetto immaginato da un pittore o da uno scultore, oppure realizza nei fatti quanto è stato sognato nella finzione¹¹⁰.

Ma forse è proprio nel punto medio tra le due opzioni estreme, nel ragionevole e salomonico luogo di mediazione, che si scava lo spazio per minare alle fondamenta la teoria mimetica dell'arte, almeno di quella versione ingenua, riduttiva e banalizzata che fa dell'imitazione una pedissequa riproduzione dell'esistente. Dire che l'arte deve basarsi sulla natura ma che può migliorarla, cambiarla, idealizzarla, superarla; dire che la poesia può rappresentare «cose

¹⁰⁸ Cfr. VILLANUEVA, *Theories of Literary Realism* cit., p. 13.

¹⁰⁹ COMPAGNON, *Il demone della teoria* cit., p. 135.

¹¹⁰ O. WILDE, *The Decay of Lying* (1889) [trad. it. *La decadenza della menzogna*, Archinto, Milano 2002, p. 49]. Cfr. anche la tesi di Adorno (*Teoria estetica* cit., p. 224): «Alla fin fine la dottrina dell'imitazione andrebbe capovolta; in un senso sublimato la realtà deve imitare le opere d'arte».

inaudite» (Boccaccio), che il pittore dipinge «cose mai esistite» (Michelangelo) o che la natura viene «vinta dall'arte» (Vasari), significa destabilizzare i rapporti tra arte e natura e liberare i diritti dell'immaginazione, della libera fantasia, dell'invenzione: significa trasformare l'artista – da diligente imitatore del mondo dato – in un creatore di altri mondi. Perché la poesia, diceva Sidney, non trae la propria esistenza dalle opere della natura:

il Poeta [...] innalzato dal vigore della propria fantasia, produce un'altra natura nel rendere le cose o migliori di quello che sono nella realtà, o del tutto nuove; forme quali mai si trovarono nella Natura, come gli *Eroi*, i *Semidei*, i *Ciclopi*, le *Chimere*, le *Furie*, e simili [...] La Natura non mostrò mai la terra in veste così adornata come hanno fatto diversi Poeti [...] Il mondo della Natura è di ottone, quello dei poeti è d'oro¹¹¹.

In realtà – lo vedremo – bisogna aspettare più o meno il Settecento perché una compiuta teoria dell'opera letteraria come *eterocosmo*, come mondo altro, come seconda natura creata dall'artista, possa sorgere e maturare¹¹². Ma non c'è dubbio che molte istanze convergenti abbiano innescato uno sviluppo virtuoso del concetto di imitazione, facendolo trascolorare in quello di *finzione* e affrancando l'arte da un malinteso secolare, che aveva spesso banalizzato o mistificato le originarie posizioni aristoteliche.

Forse, la testimonianza più istruttiva e pregnante di questo malinteso è il paradosso dell'«imitazione perfetta»¹¹³, come in un altro famoso aneddoto sul pittore Zeusi, «il quale aveva dipinto dell'uva in modo così verosimile che gli uccelli erano venuti a beccarla»¹¹⁴. È il tentativo – che trova il suo emblema nei miraggi illusionistici del *trompe-l'œil* – di trasformare la somiglianza in identità, di annullare la distanza tra copia e modello, producendo quella spaesata aria

¹¹¹ PH. SIDNEY, *The Defence of Poesie* (1595) [trad. it. *La difesa della Poesia*, a cura di S. Policardi, Cedam, Padova 1946, pp. 45-46].

¹¹² Cfr. *infra*, pp. 101 sgg.

¹¹³ Cfr. G. FORESTIER, *Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique*, in «Poétique», XXI, 1990, n. 82, pp. 187 sgg.

¹¹⁴ GOMBRICH, *Arte e illusione* cit., p. 247. La fonte dell'aneddoto è PLINIO, *Naturalis historia*, XXXV, 36.

di stupore che ci coglie, di fronte a un'opera, quando «la rappresentazione della cosa "reale"» cede il passo alla «sua presentazione nella forma di un doppio»¹¹⁵. Nel *Racconto d'inverno*, Shakespeare mette in scena un intricatissimo dramma delle somiglianze: le ossessioni fisiognomiche di Leontes, follemente geloso, assillato dal problema della paternità, sempre teso a scrutare il volto dei figli per riconoscerli l'aspetto dei padri, trovano un riscontro a livello estetico nello stupefacente potere illusivo della statua di sua moglie Hermione, imprigionata e poi creduta morta. Già nel quarto atto, un dialogo sul giardinaggio tra Polinexes e Perdita si sofferma sul rapporto tra arte e natura:

POLINEXES [...] You see, sweet maid, we marry
A gentler scion, to the wildest stock,
And make conceive a bark of baser kind
By bud of nobler race: this is an art
Which does mend Nature, change it rather, but
The art itself is nature¹¹⁶.

Ma è soprattutto alla fine dell'improbabilissima vicenda che il paradosso dell'imitazione perfetta viene in primo piano. Giulio Romano, l'artefice della statua,

would beguile
Nature of her custom, so perfectly he is her ape:
He so near to Hermione hath done Hermione that they
Say one would speak to her and stand in hope of answer¹¹⁷.

È esattamente la reazione che coglierà i protagonisti, nell'ultima scena, quando si troveranno al cospetto della statua custodita nella casa di Paulina, l'amica di Hermione, che prepara i suoi ospiti al più perturbante degli spettacoli:

¹¹⁵ MARIN, *Della rappresentazione* cit., p. 149.

¹¹⁶ W. SHAKESPEARE, *The Winter's Tale* (1611), IV, 4, vv. 109-14 [trad. it. *Il racconto d'inverno*, Rizzoli, Milano 1962, p. 79. Traduzione di G. Baldini: «Tu vedi, cara fanciulla, come noi sposiamo l'innesto più delicato al più selvaggio dei tronchi, e facciamo in modo che la corteccia d'un albero di specie inferiore concepisca da un bocciolo di razza più nobile. E questa è un'arte che invero corregge la natura, e anzi quasi la muta; ma l'arte stessa è natura»].

¹¹⁷ *Ibid.*, V, 2 [trad. it. cit., p. 119: «ruberebbe alla Natura il suo mestiere, tant'egli riesce a imitarla alla perfezione: egli, insomma, ha ritratto Hermione così somigliante a Hermione che chi le rivolgesse la parola – come si dice da taluni – resterebbe in attesa nella speranza d'una risposta»].

prepare
 To see the life as lively mock'd as ever
 Still sleep mock'd death: behold! and say 'tis well¹¹⁸.

Gli spettatori sono talmente «ingannati dall'opera dell'artista» (*mock'd with art*) che hanno l'impressione di vederla muovere, respirare, come se nelle sue vene scorresse davvero il sangue e lo scultore avesse scolpito il fiato emesso dalle sue labbra. Finché Paulina, con grande sapienza teatrale, invita la vera Hermione, la finta statua, a scendere dal piedistallo, a farsi redimere dalla vita e a spogliarsi della sua immobilità di pietra per andare incontro al «caldo» abbraccio di Leontes. «Un'imitazione perfetta – osserva Derrida – non è più un'imitazione»¹¹⁹. Il massimo trionfo dell'arte in quanto mimesi del reale coincide con la sua stessa morte; e l'opera perfetta, magica, ineguagliabile, il prodigio mimetico che aveva cercato di strappare alla vita il suo segreto, non può che svanire e annullarsi nella ricostituita identità con il suo modello reale, cessando in questo modo di essere arte.

¹¹⁸ *Ibid.*, V, 3, vv. 23-25 [trad. it. cit., p. 123: «preparatevi a vedere la vita imitata in modo così perfetto come quando il sonno imita la morte. Guardate, ora, e sappiatemi dire se non è proprio così! »].

¹¹⁹ DERRIDA, *La Pharmacie de Platon* cit., p. 173.

Primo interludio

Le città invisibili

Forse anche Marco Polo mente, come Omero e tutti gli altri poeti. Kublai Kan non ha ancora deciso se prestargli fede: è incerto, dubbioso: sospetta che quel veneziano capitato alla sua corte lo voglia ingannare, ricamando favole e chimere sulla realtà del suo stesso impero. Eppure continua ad ascoltarlo: curiosità e attenzione mantengono teso il suo orecchio – il vero padrone del racconto – verso quella voce. La sua percezione desolata del nulla, di un mondo che implode in se stesso, come assorbito e schiacciato e dissolto nel buco nero della sua inconsistenza, si aggrappa al filo di quelle parole come a un'ultima, esilissima possibilità di salvezza: «Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti»¹.

Poco importa che il Kan, come si scoprirà alla fine, possieda un atlante dettagliatissimo in cui «tutte le città dell'impero e dei reami circonvicini sono disegnate palazzo per palazzo e strada per strada», in cui figura «l'orbe terraqueo tutt'insieme e continente per continente», in cui sono raccolte «le mappe di tutte le città», non solo quelle del presente ma anche quelle del passato e del futuro, nonché le «terre promesse visitate nel pensiero ma non ancora scoperte o fondate»². Sono i racconti di Polo che devono ridare senso e solidità al mondo, che devono riplasmare le sue forme, puntellare i suoi edifici in rovina, offrire la pro-

¹ I. CALVINO, *Le città invisibili* (1972), in id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1991-92, vol. II, p. 361.

² *Ibid.*, pp. 473-75 e 497.

messa (o anche solo il miraggio) di una persistenza che lo sottragga al suo disfacimento, che lo redima dalla sua terrificante opacità. Anche – o soprattutto – in uno spazio che va al di là della parola, che addirittura segna la sconfitta e la morte della parola:

Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti, salti, grida di meraviglia e d'orrore, latrati o chiurli d'animali, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce: piume di struzzo, cerbottane, quarzi, e disponendo davanti a sé come pezzi degli scacchi. Di ritorno dalle missioni cui Kublai lo destinava, l'ingegnoso straniero improvvisava pantomime che il sovrano doveva interpretare: una città era designata dal salto d'un pesce che sfuggiva al becco del cormorano per cadere in una rete, un'altra città da un uomo nudo che attraversava il fuoco senza bruciarsi, una terza da un teschio che stringeva tra i denti verdi di muffa una perla candida e rotonda³.

La comunicazione può tranquillamente prescindere dalla parola: il linguaggio articolato è soltanto un'opzione possibile – e forse nemmeno la migliore – per trasmettere informazioni, per istituire un qualche legame tra i segni e le cose che dovrebbero designare. Di fatto, nella loro ingegnosa rozzezza, nel loro simbolismo enigmatico e primitivo, gli oggetti e i gesti e le sciarade di Marco Polo hanno «il potere degli emblemi, che una volta visti non si possono dimenticare né confondere»⁴: possiedono quello spessore icaistico, quella vivida materialità che le parole possono solo tentare di emulare, per un istante, in una lieve ed effimera increspatura del flusso sonoro. Non è un caso, è solo un paradosso apparente che i due, nelle loro conversazioni, restino «il più del tempo zitti e immobili», «muti, adagiati su cuscini, dondolando su amache», a guardar «salire lentamente il fumo delle loro pipe»⁵. Perché «non c'è linguaggio senza inganno», e a volte può essere necessario uno spazio, «un vuoto non riempito di parole»⁶ che permetta di osservare meglio le cose, di non schiacciarle sotto il pe-

³ *Ibid.*, p. 373 (cfr. anche p. 386).

⁴ *Ibid.*, p. 374.

⁵ *Ibid.*, pp. 387, 377 e 442.

⁶ *Ibid.*, pp. 395 e 386.

so delle determinazioni univoche. Così, quando Marco apprende la lingua tartara, i suoi racconti diventano molto più precisi e minuziosi, ma forse anche meno espressivi, meno plasticamente memorabili di quei primi emblemi. È come se la progressiva intrusione del linguaggio avesse reso la comunicazione

meno felice d'una volta: certo le parole servivano meglio degli oggetti e dei gesti per elencare le cose più importanti d'ogni provincia e città: monumenti, mercati, costumi, fauna e flora; tuttavia quando Polo cominciava a dire di come doveva essere la vita in quei luoghi, giorno per giorno, sera dopo sera, le parole gli venivano meno, e a poco a poco tornava a ricorrere a gesti, a smorfie, a occhiate⁷.

Ora, uno dei tanti paradossi di questo libro «impren-
dibile e misterioso», «enigmatico e sfuggente»⁸, è che la sfiducia nel linguaggio articolato si accompagna a una calibratissima messa in scena del discorso, a una sorta di celebrazione della parola scritta. Se Kublai Kan, l'«imperatore-interprete», *prefigura* l'attività del futuro lettore delle *Città invisibili*⁹, non c'è dubbio che Marco Polo *rifiguri* nel testo l'attività dello scrittore, di colui che combina i segni, traccia correlazioni, suscita i fantasmi per dar voce al terribile e al non detto, come «il primo narratore della tribù» che – scrive Calvino in un bellissimo saggio – ha incominciato a raccontare «per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile»¹⁰. Difficile peraltro immaginare un libro più scrupolosamente *scritto* di questo, con la sua struttura geometricamente calibrata, gli echi culturali, l'ipertrofia delle figure, il lessico prezioso, la referenza al mondo (a un *qualsiasi* mondo) così evanescente e sospesa. Ma tutto il suo gioco (e la sua straniente magia) sta proprio qui: nella tensione, nell'equilibrio dialettico tra due forze, tra l'inconsistenza di un linguaggio sempre pronto a svanire, come il fumo che sale

⁷ *Ibid.*, p. 387.

⁸ M. LAVAGETTO, *Le carte visibili*, in *ID.*, *Dovuto a Calvino*, Bollati Borin-
ghieri, Torino 2001, pp. 15 e 20.

⁹ Cfr. *ibid.*, p. 15.

¹⁰ I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo
combinatorio)* (1967), in *ID.*, *Saggi cit.*, vol. I, p. 206.

dalle «lunghe pipe d'ambra» di Marco e di Kublai, e il tentativo caparbio di rendere *visibile*, nella parola, nella scrittura, quel mondo invisibile a cui l'imperatore si sente straniero, quell'impero che sente marcire, disfarsi, svuotarsi dall'interno, con l'eco delle torri che crollano e il profilo malinconico delle città in rovina.

Non c'è dubbio che *Le città invisibili* celino una posta in gioco decisiva, un nucleo semantico ben più cruciale della struttura combinatoria, dell'utopia o dell'alienazione urbana contemporanea, qualcosa che si annida negli strati profondi della poetica di Calvino, alle radici stesse della sua idea di letteratura. In uno dei suoi ultimi testi, Calvino registra con un misto di rassegnazione e di sconcerto la sua appartenenza elettiva al «mondo scritto», cioè «un mondo speciale, un mondo fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una per volta, dove ogni frase e ogni capoverso occupano il loro posto stabilito». Perché avverte sempre – dice – la sensazione di una nuova nascita, una replica indefinita di quel trauma originario quando si stacca da questo mondo così circoscritto e leggibile per riprendere posto «nell'altro, in quello che usiamo chiamare *il* mondo, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili», dove è necessario «dar forma di realtà intellegibile a un insieme di sensazioni confuse», «scegliere una strategia per affrontare l'inaspettato senza essere distrutto»¹¹.

Si spiega, alla luce di questa ossessione, la sua conclamata «ansia per il problema del cominciare e del finire»¹², quella nevrosi dell'inizio (e della fine) tematizzata soprattutto in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Si spiega la sua predilezione per le strutture narrative a cornice, e in generale il suo inquieto, persistente interesse per il problema dei confini, delle soglie, delle articolazioni tra diversi piani all'interno e all'esterno dell'opera d'arte, quelli che in un saggio del 1978 definiva «i livelli della realtà in letteratura»¹³. *Incipit ed explicit*, cornici narrative, autori e let-

¹¹ ID., *Mondo scritto e mondo non scritto* (1985), *ibid.*, vol. II, p. 1865.

¹² ID., *Cominciare e finire* (1985), *ibid.*, vol. I, pp. 750-51.

¹³ Cfr. ID., *I livelli della realtà in letteratura* (1978), *ibid.*, vol. I, pp. 381 sgg.

tori personificati, *mise en abyme*: le alchimie compositive di Calvino – soprattutto dell'ultimo Calvino – non fanno che mettere in scena la fluttuante dialettica dei confini: creano giochi di specchi, segnano punti di mediazione o di rottura, istruiscono riti di passaggio tra l'estensione informale dell'universo reale e il riquadro delimitato della pagina scritta. Calvino avrebbe probabilmente condiviso la sintetica, efficace definizione di Lotman: «l'opera d'arte è il modello finito di un mondo infinito»¹⁴. Per lui, il testo instaura sempre un rapporto di tensione con la realtà che lo circonda: è prigioniero della sua irriducibile alterità ontologica ma non per questo può rinunciare a cercare un varco, una via di fuga, un canale d'accesso al magma del non detto e del non scritto, a ciò che «il mondo non ha ancora detto di sé e non ha ancora le parole per dire»¹⁵.

È proprio il tentativo di trovare una chiave di accesso, un nodo di interconnessione tra il «mondo scritto» e il «mondo non scritto» che guida il disegno sottile delle *Città invisibili*, forse il più pregnante, elusivo contributo di Calvino alla riflessione sul rapporto tra letteratura e realtà. Il bizzarro sodalizio tra Marco Polo e Kublai Kan, con tutto il corteggio di coppie relazionali che può evocare (lo scrittore e il tiranno, l'autore e il lettore, il narratore e il narratario), non fa che rimettere continuamente in scena istanze, presupposti, paradossi e ambiguità della rappresentazione letteraria. È un modo per trasporre in emblemi – in figure viventi – il compito dello scrittore, forse la sua stessa dannazione: trasformare una molteplicità senza senso né forma in un reticolo ordinato, in una sequenza di parole sulla pagina.

Calvino – ne è prova il suo rapporto nevrotico con l'autobiografia – ha sempre vissuto con inguaribile ansia il legame tra esperienza e scrittura. «Un libro scritto – ammette nella *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* – non mi consolerà mai di ciò che ho distrutto scrivendolo», perché

¹⁴ JU. M. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta* (1970) [trad. it. *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972, p. 253].

¹⁵ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), in *id.*, *Romanzi e racconti* cit., vol. II, p. 849.

l'esperienza, «primo nutrimento anche dell'opera letteraria, ricchezza vera dello scrittore, ecco che appena ha dato forma a un'opera letteraria insecchisce, si distrugge»¹⁶. E dieci anni dopo, al termine di un reportage su una mostra parigina in cui spicca una bizzarra collezione di sabbia, si chiede «cosa c'è scritto in quella sabbia di parole scritte che ho messo in fila nella mia vita, quella sabbia che adesso mi appare tanto lontana dalle spiagge e dai deserti del vivere»¹⁷. Nitidamente paradigmatica, in questo senso, la conclusione del *Cavaliere inesistente*, quando tutte le ansie di Suor Teodora, i suoi andirivieni tra estasi e malinconia, i suoi tormenti di «monaca scrivana» incatenata alla «penitenza» della scrittura, si sciolgono trionfalmente in un euforico recupero dell'esperienza, offrendoci una riflessione decisiva sul «rapporto che unisce la parola scritta alla vita, la rappresentazione della realtà alla realtà rappresentata»¹⁸. Perché c'è un'ora, dice,

in cui la penna non gratta che polveroso inchiostro, e non vi scorre più una goccia di vita, e la vita è tutta fuori, fuori dalla finestra, fuori di te, e ti sembra che mai più potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un altro mondo, fare il salto¹⁹.

Ma poi, a volte, la penna si mette a «correre sul foglio come da sola»: corre verso la «verità», trascinata verso una pienezza di senso che solo la vita, il desiderio, l'amore potranno restituirle, quando nei corridoi del convento risuonerà l'amata voce di Rambaldo:

Per questo la mia penna a un certo punto s'è messa a correre. Incontro a lui, correva; sapeva che non avrebbe tardato ad arrivare. La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro. La penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade²⁰.

¹⁶ ID., *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, *ibid.*, vol. I, pp. 1203-1204.

¹⁷ ID., *Collezione di sabbia* (1974), in ID., *Saggi cit.*, vol. I, p. 416.

¹⁸ C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1995², p. 45.

¹⁹ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente* (1959), in ID., *Romanzi e racconti cit.*, vol. I, p. 1007.

²⁰ *Ibid.*, pp. 1022 e 1064.

La vita, certo, distrugge tutto ciò che tocca; il suo violento irrompere segna l'automatica morte della scrittura. Quando la soglia finale viene varcata, oltre l'ultima riga, nel libro, resta solo lo spazio bianco della pagina: «La felicità balenata nell'ultimo istante abolisce insieme la narrazione e la penitenza melanconica. Il racconto termina quando vien meno lo scarto tra l'attività della scrittura e la "vita reale", lo scarto tra il desiderio amoroso e l'oggetto d'amore»²¹.

Vediamo che il gioco, dunque, è pericoloso e difficile, è una scommessa senza alcuna garanzia. Chi si avvicina troppo alla vita può esserne distrutto, come Icaro nel suo tragico volo; ma chi ne resta troppo lontano finisce per gratificare solo «polveroso inchiostro», trasforma in «cenere» gli atti e le emozioni dell'esperienza viva. Anche lo scrittore, come Cosimo Piovasco di Rondò, deve quindi trovare la giusta distanza²², consapevole che le parole – e perfino gli emblemi – possono mentire, che i segni spesso ci ingannano, offrono risposte multiple e intercambiabili, non sanno restituirci le signature originarie delle cose. Così, di fronte alle pantomime di Marco Polo, «il Gran Kan decifrava i segni, però il nesso tra questi e i luoghi visitati rimaneva incerto»: «gli oggetti potevano voler dire cose diverse: un turcasso pieno di frecce indicava ora l'approssimarsi d'una guerra, ora abbondanza di cacciagione, oppure la bottega d'un armaiolo»²³, esattamente come i tarocchi sparpagliati sul tavolo nel *Castello dei destini incrociati*, con la loro fluidità semantica, con la loro apertura a una pluralità di opzioni interpretative.

Il libro tematizza con varietà ossessiva il problema dello scarto, dell'asimmetria tra i segni e i referenti: si sviluppa in quel rarefatto, asintotico spazio vuoto che separa la città 'reale' – invisibile – dalla città scritta, raccontata, no-

²¹ J. STAROBINSKI, *Prefazione*, *ibid.*, p. XVII.

²² «Trovare la distanza giusta per essere presente e insieme distaccato: era questo il problema del *Barone rampante*»: cfr. I. CALVINO, *Situazione 1978*, in *id.*, *Saggi cit.*, vol. II, p. 2828. Si veda in particolare *id.*, *Il barone rampante* (1957), in *id.*, *Romanzi e racconti cit.*, vol. I, p. 698.

²³ *id.*, *Le città invisibili cit.*, pp. 373 e 386.

minata, resa visibile come segno. «Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni». Di Anastasia, nessuna notizia o descrizione potrebbe restituire «la vera essenza». A Tamara, ogni cosa è «segno d'un'altra cosa», in un frustrante processo di semiosi illimitata: «l'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose», e «come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo». «Poco saprei dirti d'Aglaura fuori delle cose che gli abitanti stessi della città ripetono da sempre», e peraltro «nulla è vero di quanto si dice d'Aglaura»²⁴.

La conclusione, inevitabile, è che «non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive», anche se «tra l'una e l'altro c'è un rapporto»²⁵. Un rapporto fragile, marcato dall'ambiguità e dal malinteso, una sorta di viaggio senza rotta e senza bussola nel mare che separa le parole dalle cose. Non a caso, «le città visitate da Marco Polo erano sempre diverse da quelle pensate dall'imperatore», soprattutto «nelle sere in cui un vapore ipocondriaco gravava sul suo cuore»:

Le tue città non esistono. Forse non sono mai esistite. Per certo non esisteranno più. Perché ti trastulli con favole consolanti? So bene che il mio impero marcisce come un cadavere nella palude, il cui contagio appesta tanto i corvi che lo beccano quanto i bambú che crescono concimati dal suo liquame. Perché non mi parli di questo? Perché menti all'imperatore dei tartari, straniero?²⁶

Forse allora è tutto un inganno, un'elaborata illusione, e l'impero (la realtà) «non è altro che uno zodiaco di fantasmi della mente»; forse «la menzogna non è nel discorso, è nelle cose»; o forse le cose – suggerisce Polo – «esistono solo perché le pensiamo noi due, chiusi tra queste siepi di bambú, immobili da sempre», nemmeno sicuri «d'essere qui, a passeggiare tra le fontane di porfido, ascol-

²⁴ *Ibid.*, pp. 365, 366, 367-68 e 413.

²⁵ *Ibid.*, p. 407.

²⁶ *Ibid.*, pp. 415 e 405.

tando l'eco degli zampilli»²⁷. Ci sono città, come Valdarda, che si specchiano e si duplicano nel loro riflesso sulle acque di un lago, inghiottite dal miraggio dell'immagine speculare²⁸; ci sono città – si pensi a Eusapia – perfettamente sdoppiate in una città terrena e in una città infera, due copie perfette e reversibili, tanto che non si sa più «quali sono i vivi e quali i morti»²⁹; e ci sono città letteralmente invisibili, come Bauci, la «casella semivuota» al centro del reticolo³⁰, con i suoi «sottili trampoli» che la sottraggono alla vista, con la sua «ombra traforata e angolosa che si disegna sul fogliame»³¹.

Talvolta, il dialogo tra l'imperatore e il veneziano trascende il rozzo linguaggio delle cianfrusaglie e delle pantomime, aggira le vischiose insidie della parola e ricorre a un codice più formalizzato e astratto, rigoroso e muto: una partita a scacchi. «Se ogni città è come una partita a scacchi – pensa infatti Kublai –, il giorno in cui arriverò a conoscerne le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscere tutte le città che contiene». Anche qui, certo, imperversa il demone della polisemia, lo stesso *arbitrio ermeneutico* che guidava la lettura delle mercanzie o dei tarocchi:

A ogni pezzo si poteva volta a volta attribuire un significato appropriato: un cavallo poteva rappresentare tanto un vero cavallo quanto un corteo di carrozze, un esercito in marcia, un monumento equestre; e una regina poteva essere una dama affacciata al balcone, una fontana, una chiesa dalla cupola cuspidata, una pianta di mele cotogne³².

Così, mentre Marco Polo tenta di descrivere «col solo aiuto degli scacchi le città che aveva visitato», Kublai Kan si appassiona tanto al gioco, al rigore delle sue regole, al nitore cristallino della sua geometria che – di astrazione in astrazione – finisce per rinchiuderlo nella cornice della

²⁷ *Ibid.*, pp. 374, 408, 458 e 447.

²⁸ *Ibid.*, p. 399.

²⁹ *Ibid.*, p. 453.

³⁰ MILANINI, *L'utopia discontinua* cit., p. 144.

³¹ CALVINO, *Le città invisibili* cit., p. 423.

³² *Ibid.*, p. 461.

scacchiera, recide qualunque legame con il fuori, con gli oggetti e gli eventi e i paesaggi che quei pezzi d'avorio, i loro movimenti, le loro reciproche relazioni, dovrebbero designare.

A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla...³³.

Eppure, il narratore-Polo non si scoraggia di fronte alla tensione nichilista del suo interprete. Calvino, grande cultore di strutture dialettiche, gli affida il compito di riempire in qualche modo lo spazio del nulla, non certo con l'innattingibile *tutto* ma almeno con *qualcosa*, con quel *poco* che in qualunque situazione, anche la più disperata e «infernale», resta sempre da fare e da raccontare³⁴.

Allora Marco Polo parlò: – La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere [...] La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai³⁵.

C'è un punto fermo da cui Calvino non deflette mai, nemmeno nei suoi esperimenti più citazionisti e autoreferenziali, nemmeno nelle sue presunte derive postmoderne, o addirittura decostruttive: la realtà esiste: la realtà è 'lì fuori', da qualche parte, solida e coriacea e spesso brutalmente refrattaria al senso, terreno di coltura e verifica ultima dell'opera letteraria.

Io non sono tra coloro che credono che esista solo il linguaggio, o solo il pensiero umano. (Ce ne sono anche tra coloro che passano per «realisti»). Io credo che esista una realtà e che ci sia un rapporto (seppure sempre parziale) tra la realtà e i segni con cui la rappresentiamo [...] Io credo che il mondo esista indipen-

³³ *Ibid.*, p. 462.

³⁴ Cfr. M. LAVAGETTO, *Little is left to tell*, in *id.*, *Dovuto a Calvino* cit., p. 116.

³⁵ CALVINO, *Le città invisibili* cit., p. 469.

dentemente dall'uomo [...] l'uomo è solo un'occasione che il mondo ha per organizzare alcune informazioni su se stesso. Quindi la letteratura è per me una serie di tentativi di conoscenza e di classificazione delle informazioni sul mondo, il tutto molto instabile e relativo ma in qualche modo non inutile³⁶.

Per questo, forse, la nostra indagine può trovare proprio in Calvino un punto di riferimento esemplare: uno scrittore che ha guardato con sospetto l'etichetta (o la parola d'ordine) del 'realismo', che ha fallito nel tentativo di scrivere - parole sue - «il vero-romanzo-realistico-rispecchiante-i-problemi-della-società-italiana»³⁷, ma che ha sempre tenuto vivo il confronto, il duello, la «sfida» rischiosissima ma ineludibile tra la letteratura e il mondo reale:

Io credo nell'esistenza di un mondo non scritto e che la letteratura viva nella sfida di questo non scritto con cui deve continuamente misurarsi, cercando di raggiungerlo, di catturarlo, in una caccia, in un inseguimento che non avrà mai fine³⁸.

³⁶ Dichiarazione rilasciata nel 1967 a Madeleine Santschi cit. in C. MILANINI, *Note a Ti con zero*, in CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., vol. II, p. 1347.

³⁷ ID., *Introduzione* all'ed. inglese dei *Nostri antenati* cit. in M. BARENGHI, *Note al Visconte dimezzato*, in CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., vol. I, p. 1307.

³⁸ Calvino citato in M. BARENGHI, *Note alle Lezioni americane*, in CALVINO, *Saggi* cit., vol. II, p. 2979.

Capitolo terzo

Paradossi

1. *I nomi.*

L'evanescenza spazio-temporale, il senso di sfaldamento della storia che emana dall'apologo di Marco Polo e Kublai Kan non può certo nascondere il suo ancoraggio a un preciso orizzonte epistemologico, in quell'improbabilissimo Medioevo esotico che si carica dei più inquieti interrogativi della modernità. L'imperatore e il veneziano vivono consapevolmente in una sorta di frattura semiotica; parlano e agiscono in uno spazio vuoto della significazione, in una profonda depressione del linguaggio e del senso, che ognuno cerca di colmare a modo suo. Il presupposto di ogni loro gesto o discorso è che si è rotta, se mai è stata intatta, qualunque solidarietà ontologica tra i segni e le cose, che è irreparabilmente svanita quell'osmosi tra linguaggio e mondo di cui ci parlano le religioni e i miti dell'antichità. I nomi che Adamo impone alle cose, «a tutto il bestiame, a tutti gli uccelli del cielo e a tutte le bestie selvatiche»¹, non sono certo il prodotto di un patto culturalmente condizionato, di un accordo convenzionale che istituisce e regola i rapporti tra significanti e significati, ma vengono ispirati nella sua bocca da una necessità intrinseca, naturale (o piuttosto soprannaturale), che esplica il potere divino della nominazione. Sono, per così dire, una diretta emanazione semantica dell'alleanza tra Dio e l'uomo prima della caduta (e prima di Babele). Sottolinea Benjamin:

Dio non ha creato l'uomo dal verbo, e non l'ha nominato. Egli non ha voluto sottoporlo alla lingua, ma nell'uomo Dio ha lasciato uscire la lingua, che gli era servita come medio della creazio-

¹ *Genesi*, 2.19-20.

ne, liberamente da sé. Dio riposò quando ebbe affidato a se stessa, nell'uomo, la sua forza creatrice².

Piú ambiguo e meno teocratico, ma certo non meno influente, l'argomento del *Cratilo* platonico, in cui il dialogo mette a confronto due teorie contrapposte sulla natura del linguaggio, entrambe sapientemente confutate dalla capziosa dialettica di Socrate. Da un lato, Ermogene vede nelle parole il risultato di un «accordo», poiché «da natura le singole cose non hanno nessun nome, nessuna; bensí solo per legge e per abitudine di coloro che si sono abituati a chiamarle in quel dato modo e in quel modo le chiamano»³. D'altro lato, secondo Cratilo, ogni oggetto è designato «per natura» con la parola adatta, in base a una relazione di «somiglianza» (ὁμοίον) che determina la «giustezza dei nomi»⁴. In questo senso, il nome è «una imitazione della cosa»: la sua correttezza consiste nell'essere perfettamente «simile alla cosa» che designa, con una conseguenza gnosologica sulla quale Socrate, nel tortuoso sviluppo del dialogo, non esita a esprimere forti riserve: «chi conosce i nomi conosce anche le cose»; «quando uno sa il nome quale è – ed esso è tale quale la cosa – colui saprà certo anche la cosa, poiché la cosa è appunto simile al nome»⁵. Eppure, come ha osservato Gadamer,

il dire che la parola che nomina un oggetto lo nomina per quello che è [...] non implica necessariamente ammettere un rapporto di somiglianza [...] La pura imitazione, l'«essere come», offre già sempre lo spunto a una riflessione sullo scarto che separa l'imitazione e l'originale⁶.

Dunque, il punto nevralgico della questione non è tanto – o non soltanto – l'origine del linguaggio (divina, umana, naturale, convenzionale), quanto la natura del suo rap-

² W. BENJAMIN, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) [trad. it. *Sulla lingua*, in ID., *Angelus novus* cit., p. 62].

³ PLATONE, *Cratilo*, 384d (qui cit. da ID., *Opere complete* cit., vol. II, p. 9. Traduzione di L. Minio-Paluello).

⁴ *Ibid.*, 383a [ed. it. cit., pp. 7-8].

⁵ *Ibid.*, 430a-b, 434a e 435d-e [ed. it. cit., pp. 61, 65 e 67].

⁶ H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode* (1960) [trad. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, p. 471].

porto con il mondo, un rapporto che fa leva su una categoria al tempo stesso infida e potente: la *somiglianza*. È appunto nella somiglianza, questo collante della mente, grimaldello dell'inconscio e ingrediente fondamentale del pensiero magico, che si fonda e poi si rompe il legame osmotico tra le parole e le cose:

Nella sua forma originaria, quando fu dato agli uomini da Dio stesso, il linguaggio era un segno delle cose assolutamente certo e trasparente poiché assomigliava ad esse. I nomi erano deposti su ciò che indicavano, come la forza è scritta nel corpo del leone, la regalità nello sguardo dell'aquila, come l'influsso dei pianeti è stampato sulla fronte degli uomini: mediante la forma della similitudine. Tale trasparenza fu distrutta a Babele per castigo degli uomini. Le lingue furono separate le une dalle altre e rese incompatibili solo nella misura in cui venne anzitutto cancellata la somiglianza alle cose, la quale aveva costituito l'originaria ragione d'essere del linguaggio⁷.

Forse, il fascino profondo (e il limite) dei miti sta nel potere di plasmare in forma esemplare l'ispida complessità della storia umana, di ricondurre nell'alveo di un'unica, grande, persuasiva narrazione un pulviscolo di fenomeni dispersi e frastagliati, spesso in conflitto tra di loro. In realtà non sono mancati, anche molto tempo dopo Babele, i sostenitori di una concezione in qualche modo 'naturale' del linguaggio, che in varie fasi storico-culturali hanno animato dibattiti più o meno aspri con i loro avversari convenzionalisti. Ma certo nessuno ha potuto perpetuare in forma pura l'utopia adamitica e cratiliiana, che è sopravvissuta in termini ampiamente compromissori e residuali, come feticcio teorico, finzione poetica, nostalgia edenica o infantile, addirittura follia. Una sorta di persistente ossessione, come ricorda Jean Paulhan: l'«ossessione di una lingua innocente e diretta, di un'età d'oro in cui le parole fossero *somiglianti* alle cose»⁸.

Il narratore della *Recherche* - è noto - vi si abbandona

⁷ M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses* (1966) [trad. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1978, p. 50].

⁸ J. PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terre dans les Lettres* (1941) [trad. it. *I fiori di Tarbes ovvero Il Terrore nelle Lettere*, Marietti, Genova 1989, p. 83].

senza riserve, nelle sue vivide *rêveries* sui «nomi di paesi», nella sua tendenza a racchiudere suoni e colori e gioie arbitrarie della fantasia «nel rifugio dei nomi»⁹, dove irromperà, implacabile e sprezzante, la futura delusione dell'esperienza reale. Sarà soprattutto la lezione di Brichot sulle etimologie dei toponimi normanni¹⁰ a mettere in crisi la sua «coscienza cratiliiana»¹¹, il suo tentativo di cogliere l'essenza delle cose nel senso nascosto dei loro nomi. Secondo Genette, infatti, Brichot smentisce «il "cratilismo" istintivo del Narratore» e «ristabilisce la deludente verità della filiazione storica, dell'erosione fonetica, insomma della dimensione diacronica della lingua»¹². Forse solo il candore visionario di un bambino come Usepe, nella *Storia*, può trasformare in esperienza reale la nostalgia di una motivazione perduta, di un rapporto consustanziale tra i nomi e le cose:

Giuseppe era ammaliato dalle parole. Si capiva che le parole, per lui, avevano un valore sicuro, come fossero tutt'uno con le cose. Gli bastava udire casualmente la parola *cane*, per ridere a piena gola, come se d'un súbito la familiare e buffa presenza di Blitz fosse lì scodinzolante sotto i suoi occhi. E perfino capitò a volte che in una parola lui già presentisse l'immagine propria della cosa, pure se questa gli era ignota, così da riconoscerla al primo incontro¹³.

O forse, come nei *Nomi* di DeLillo, tutto si riduce al dubbio di un americano spaesato, all'inquieta catena di domande che scandisce le sue indagini tra iscrizioni antiche, deserti, toponimi, etimologie, stravaganti archeologi e misteriose sette che compiono omicidi rituali:

Era possibile che la realtà fosse fonetica, una faccenda di gutturali e di dentali? [...] È la lingua dell'innocenza che parla questa gente, le parole che scaturiscono dalle loro bocche come se

⁹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann* (1913) [trad. it. *Dalla parte di Swann*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1995, vol. I, p. 470. Traduzione di G. Raboni].

¹⁰ Cfr. ID., *Sodome et Gomorrhe* (1921-22) [trad. it. *Sodoma e Gomorra*, *ibid.*, vol. IV, pp. 336-40. Traduzione di G. Raboni].

¹¹ R. BARTHES, *Proust et les noms*, in *To Honor Roman Jakobson*, Mouton, La Haye 1967, p. 158.

¹² GENETTE, *Figure II* cit., pp. 177-78.

¹³ E. MORANTE, *La Storia* (1974), Einaudi, Torino 1995, pp. 130-31.

sputassero pietre? Il passato remoto degli uomini, la parola trasparente¹⁴.

Certo – dice ancora Paulhan – è forse auspicabile, forse risponde a uno dei nostri più profondi desideri il fatto che «la stella, per sua *natura*, porti il nome di Antares, che vi sia, tra la lampada reale e la parola *lampada*, una qualche rassomiglianza occulta derivante dalle lettere e dai suoni». Ma si tratta appunto di un auspicio, di un desiderio contraddetto dalla più coriacea delle constatazioni: «salvo rare eccezioni, il nostro linguaggio, all'atto pratico, è per noi arbitrario», e perfino «la stessa onomatopea [...] ci inganna»¹⁵. È per questo che qualunque riflessione sul realismo letterario non può prescindere dall'aporia intrinseca del suo oggetto: l'irriducibilità ontologica di due mondi che solo un sapere retorico altamente elaborato può rendere apparentemente coestensivi, in una sorta di cortocircuito della rappresentazione (o dell'illusione). Scrive Valéry:

Che paradosso l'arte di maneggiare le cose con segni che sono loro esterni ed estranei! e la cui stessa corrispondenza con esse è del tutto arbitraria! Ogni cosa deve essere duplicata da un fantasma in cui si attacca il segno, altro fantasma¹⁶.

L'arte è limitata dalla natura del suo mezzo, e salvo trascurabili eccezioni si serve di materiali diversi da quelli degli oggetti che rappresenta. Per questo, a volte, durante le sue periodiche crisi di scrittura, Suor Teodora vagheggia un'intrusione radicale del mondo empirico nello spazio della pagina, per dissolvere finalmente il fumoso geroglifico della scrittura ed evocare la presenza concreta delle cose, la loro prepotente materialità, la violenza e l'incanto della vita:

Per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. In mezzo, dove serpeggia un malsegnato sentiero, farei passare Agilulfo, eretto in sella, a lancia in resta [...] Con la pen-

¹⁴ D. DELILLO, *The Names* (1982) [trad. it. *I nomi*, Einaudi, Torino 2004, pp. 121 e 357. Traduzione di A. Pistilli].

¹⁵ PAULHAN, *I fiori di Tarbes* cit., p. 76.

¹⁶ P. VALÉRY, *Cahiers*, a cura di J. Robinson, Gallimard, Paris 1973-74, vol. I, p. 393.

na dovrei riuscire a incidere il foglio, ma con leggerezza, perché il prato dovrebbe figurare percorso dallo strisciare d'una biscia invisibile nell'erba, e la brughiera attraversata da una lepre che ora esce al chiaro, si ferma, annusa intorno nei corti mustacchi, è già scomparsa¹⁷.

È questo, forse, «il più selvaggio sogno del realismo», il desiderio che il testo non rappresenti qualcosa ma che «sia esso stesso una presentazione di ciò di cui parla»¹⁸. Suor Teodora però sa benissimo, e Calvino dietro di lei, che la rappresentazione non può essere la cosa stessa e che l'ideale, utopica coincidenza tra oggetto simbolico e oggetto reale porta – come per la statua di Hermione – all'inevitabile morte dell'arte, all'eclissi del fatto estetico:

come posso andare avanti nella storia, se mi metto a maciullare così le pagine bianche, a scavarci dentro valli e anfratti, a farvi scorrere grinze e scalfitture, leggendo in esse le cavalcate dei paladini?¹⁹.

Il problema – lo aveva già notato Jakobson, alludendo al *Cratilo* – è che il linguaggio non può imitare (quasi) niente, non ha pressoché alcuna possibilità di *assomigliare* a un oggetto reale:

la questione della verisimiglianza «naturale» (per seguire la terminologia platonica) di un'espressione verbale, di una descrizione letteraria è del tutto priva di senso. Come si fa a porre il problema del grado di verisimiglianza di questo piuttosto che di quel troppo poetico? E come è possibile chiedersi se una certa metafora o una data metonimia è più realista di un'altra?²⁰.

Nemmeno i pochi, peraltro problematici casi particolari, cavalli di battaglia degli avversari del convenzionalismo (l'onomatopea, il fonosimbolismo, gli ideogrammi e in generale le scritture iconiche), possono ricucire davvero lo strappo tra l'universo verbale e il mondo delle entità extralinguistiche. Non è dunque un caso che, nella variegata episteme strutturalista, i pilastri teorici della linguistica saussuriana (il

¹⁷ CALVINO, *Il cavaliere inesistente* cit., pp. 1036-37.

¹⁸ CH. PRENDERGAST, *God's Secret: Reflections on Realism*, in ID., *The Triangle of Representation*, Columbia University Press, New York 2000, p. 130.

¹⁹ CALVINO, *Il cavaliere inesistente* cit., p. 1038.

²⁰ JAKOBSON, *Il realismo nell'arte* cit., p. 99.

dogma dell'arbitrarietà del segno, la netta cesura tra i segni e i referenti) abbiano avuto un'immediata ricaduta censoria sul piano della rappresentazione, della *mimesis* letteraria. Se «la letteratura non è che linguaggio», se «il suo essere è nel linguaggio», se costituisce addirittura «*la coscienza stessa dell'irrealtà del linguaggio*»²¹, diventa quanto meno impertinente chiederle di offrirci una copia analogica di fatti, oggetti o situazioni reali: «“ciò che succede” nel racconto dal punto di vista referenziale (reale), è alla lettera *niente*; “ciò che avviene” è solo il linguaggio, l'avventura del linguaggio il cui avvento non cessa mai d'essere festeggiato»²². A meno che – ed è questa l'unica, un po' tautologica eccezione concessa dal letteralismo strutturalista – «l'oggetto significato (narrato) non sia a sua volta linguaggio»²³, materiale già verbalizzato, come nei discorsi diretti dei personaggi (e si torna sotto la giurisdizione della coppia *diegesis/mimesis*) o in tutti i casi che Philippe Hamon riconduce sotto la categoria del «realismo testuale»²⁴. Per il resto, la nozione stessa di un discorso 'realista' appare prigioniera di un labirinto aporetico, una sorta di contraddizione in termini o un secolare inganno perpetrato dall'ideologia dominante. Perché sono tanti e tali i filtri, gli schermi, le lenti deformanti che allontanano la scrittura dall'esperienza vissuta, dal mondo percepito (per non parlare della 'realtà' in quanto tale), che la conclusione sembra davvero obbligata: «non può esistere una letteratura “realista”, anche se essa si proclama e pretende di essere tale»²⁵.

²¹ R. BARTHES, *La Littérature aujourd'hui* (1961) [trad. it. *La letteratura oggi*, in ID., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 2002², p. 157].

²² ID., *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966) [trad. it. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in ID. e altri, *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1977, p. 45].

²³ GENETTE, *Figure III* cit., p. 211.

²⁴ HAMON, *Un discorso condizionato* cit., p. 15. Cfr. anche ID., *Qu'est-ce qu'une description?* (1972) [trad. it. *Cos'è una descrizione*, in ID., *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo* cit., p. 82: «il linguaggio, tradotto in una successione di segni scritti – o parlati, – non può “imitare” se non il linguaggio oppure gli elementi iconificabili della realtà»].

²⁵ C. SIMON, *Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier* (1972), in H. COULET (a cura di), *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français*, Larousse, Paris 1992, p. 421.

Ora, come abbiamo avuto modo di notare, la fluidità semantica dei termini è una sorta di bomba annidata alle fondamenta di qualunque edificio teorico. Se per 'realismo' intendiamo una rappresentazione diretta dell'universo empirico, come negli assurdi tentativi di Suor Teodora, allora Barthes e gli altri hanno certamente ragione. Ma se allentiamo il letteralismo del concetto e ne facciamo – più che un impraticabile ponte tra due universi rigidamente ipostatizzati – una sorta di guado, un luogo di compromesso e di transazione, un mobile e versatile commutatore del senso, allora forse il ragionamento può superare le secche logiche in cui rischia irreparabilmente di arenarsi. Non è poi una grande trovata, in fondo, concedere che il testo letterario possa copiare con rigorosa fedeltà mimetica le parole pronunciate dai personaggi (ma copiarle *da dove*, visto che si tratta comunque di soggetti e di discorsi immaginari?) Forse è più produttivo dire che qualunque componente del testo letterario, in quanto manufatto verbale, oggetto puramente simbolico, non può rappresentare immediatamente il mondo ma può offrirci, questo sí, una rappresentazione del mondo organizzato in discorso, in forme e strutture di significato. Una sua *ride-scrittura* traslata, per dirla con Paul Ricœur²⁶. Del resto, fa notare acutamente Julia Kristeva, 'verosimiglianza' non significa tanto somiglianza con il *reale*, quanto somiglianza con il *vero*, cioè con un insieme di categorie discorsive e di istanze proposizionali relative al mondo²⁷. È giunto il momento, insomma, di accantonare le pronunce più sterili e drastiche (non può esistere una letteratura realista) e spostare la questione su un altro piano, provando a riformulare la domanda: «*si può riprodurre con una mediazione semiologica (con segni) una immediatezza non semiologica?*»²⁸.

²⁶ Cfr. RICŒUR, *La metafora viva* cit., pp. 319 e 325-26.

²⁷ Cfr. J. KRISTEVA, *Σημειωτική. Recherches pour une sémantanalyse* (1969) [trad. it. *Σημειωτική. Ricerche per una semantisi*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 173].

²⁸ HAMON, *Un discorso condizionato* cit., p. 15.

2. *Mediazioni.*

È inutile – constatava Suor Teodora – maciullare le pagine bianche, schiacciare lo spazio della scrittura sotto il greve peso del mondo. Meglio, forse, affidarsi alla trama leggera del disegno, tracciare sulla carta una dettagliata mappa dei luoghi,

con il dolce paese di Francia, e la fiera Bretagna, ed il canale d'Inghilterra colmo di neri flutti, e lassù l'alta Scozia, e quaggiù gli aspri Pirenei, e la Spagna ancora in mano infedele, e l'Africa madre di serpenti. Poi, con frecce e con crocette e con numeri potrei segnare il cammino di questo o quell'eroe. Ecco che già posso con una linea rapida nonostante alcune giravolte, far approdare in Inghilterra Agilulfo e farlo dirigere verso il monastero dove da quindici anni è ritirata Sofronia²⁹.

Il fatto che la trovata venga da un «cacciatore d'immagini» come Calvino³⁰ non toglie certamente nulla al valore paradigmatico di questo ennesimo stratagemma della suora. Usare la penna per disegnare, abbozzare immagini e figure, tracciare mappe per rendere visibili – dietro le parole – le forme e i profili del mondo sensibile, sono forse i trucchi più spontanei e collaudati per sollecitare i confini tra il mondo scritto e il mondo non scritto, tra la pagina e la vita. Non per niente, nella storia dell'estetica occidentale, un semplice e relativamente neutro dispositivo retorico – il paragone oraziano tra pittura e poesia – ha finito per sprigionare un formidabile potenziale dogmatico. Estratto dal suo contesto, risemantizzato e trasformato in parola d'ordine, l'*ut pictura poesis*³¹ si è integrato a meravi-

²⁹ CALVINO, *Il cavaliere inesistente* cit., p. 1038 (cfr. anche *ibid.*, pp. 1022 sgg.).

³⁰ Cfr. M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996, p. x.

³¹ Cfr. ORAZIO, *Epistularum libri*, II, 3, vv. 361-65: «Ut pictura poesis; erit quae, si proprius stes, | te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; | haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, | iudicis argutum quae non formidat acumen; | haec placuit semel, haec deciens repetita placebit» [ed. it. cit., p. 205: «La poesia è come la pittura, | che a volte apprezzi da vicino e altre da lontano. | Un quadro ama la penombra, | quell'altro, che non teme l'occhio sottile del critico, | vuole essere guardato in piena luce; | uno piace solo una volta, | l'altro piace e piacerà sempre»].

glia con il canone secolare dell'*imitatio naturae*, in una sorta di paralogismo implacabile: se la poesia deve imitare la natura, e se la pittura è la migliore imitatrice della natura, allora la poesia *deve essere come* la pittura. Già Leonardo riteneva che la superiorità della pittura rispetto alla poesia (e dell'immagine rispetto alla parola) consistesse soprattutto nell'immediatezza, nel maggiore potere mimetico, nel legame con il più nobile e affidabile dei sensi, la vista. E nel Settecento, come ricorda Abrams, il dibattito sulla classificazione delle arti ha portato spesso a una netta distinzione tra quelle «immediatamente» imitative, che cioè «assomigliano a ciò che denotano» (pittura, scultura, disegno), e quelle «i cui mezzi hanno un significato solo per convenzione» (letteratura e musica)³², in base a una suddivisione dei sistemi segnici che la futura semiotica avrebbe definito rispettivamente *iconici* e *simbolici*. È il problema

della *motivazione* e dei *gradi di iconicità* dei sistemi di segni, ripartiti di solito in *sistemi motivati* (analogici), funzionanti in base al grado di *maggiore* o *minore* rassomiglianza con l'oggetto denotato, e in *sistemi arbitrari* (digitati), funzionanti in base a presenza o ad assenza, a differenze³³.

Di qui, quella «preminenza del codice pittorico nella *mimesis* letteraria»³⁴, quella «subordinazione del linguistico al visuale»³⁵ che ha segnato l'intera storia del realismo e che ha trovato la sua piena codificazione nel romanzo ottocentesco, soprattutto francese. «Ho la pretesa di dipingere Rouen»³⁶, annotava Flaubert nel 1855; e la descrizione che ne risulta, in *Madame Bovary*, «è costruita per assimilare Rouen a un quadro: il linguaggio riprende una scena dipinta»³⁷.

Calando ad anfiteatro, annegata nella nebbia, [la città] si allargava di là dai ponti, confusamente. L'aperta campagna risaliva poi con un movimento monotono sino a toccare in lontananza

³² Cfr. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada* cit., p. 36.

³³ HAMON, *Un discorso condizionato* cit., p. 15.

³⁴ BARTHES, *S/Z* cit., p. 55.

³⁵ PRENDERGAST, *The Order of Mimesis* cit., p. 33.

³⁶ Lettera di G. Flaubert a L. Bouilhet del 24 maggio 1855, in G. FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, a cura di G. Bollème, Éditions du Seuil, Paris 1963, p. 178.

³⁷ BARTHES, *L'effetto di reale* cit., p. 155.

l'orlo indeciso del pallido cielo. Visto così dall'alto, l'intero paesaggio appariva immobile come se fosse dipinto [*le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture*]: le navi all'ancora si ammuccchiavano in un angolo, il fiume arrotondava la propria curva in fondo alle colline verdi, le isole, oblunghe, erano come gran pesci neri fermi sulla superficie dell'acqua³⁸.

Per questo, osserva Roland Barthes, descrivere significa porre la cornice vuota che l'autore realista porta sempre con sé [...] davanti a una collezione o a una continuità di oggetti che resterebbero inaccessibili alla parola senza questa operazione maniacale [...]; per poterne parlare bisogna che lo scrittore, mediante un rito iniziale, trasformi inizialmente il «reale» in oggetto dipinto (inquadrato); dopo di che può staccare questo oggetto, toglierlo dalla sua pittura: in una parola: di-pingerlo [...] Così il realismo (detto molto male, in ogni caso spesso interpretato male) consiste, non nel copiare il reale, ma nel copiare una copia (dipinta) del reale³⁹.

Lo scopo di Barthes, evidentemente, è denunciare la truffa dei codici (e dell'ideologia). La sua sottile e capziosa dialettica, quasi una replica aggiornata dell'argomento platonico, mette in luce il tratto doppiamente mistificante, l'ipoteca di inganno al quadrato che grava sulla *mimesis* letteraria, trascinata in un processo di differimento scalare e inesorabile che la allontana, per gradi, dall'oggetto a cui pretende di avvicinarsi. Per (fingere di) arrivare alla realtà, il testo realista ha bisogno di metterla a distanza, deve filtrarla attraverso gli schemi rappresentativi di un'arte ancora perfettamente iscritta, almeno fino all'impressionismo, nel grande paradigma della somiglianza, beneficiaria di quel nesso analogico tra segni e cose che le parole sembrano avere irreparabilmente perduto. Qui la pittura, e il «modello» che ne risulta, è ovviamente la pittura prospettico-figurativa, con i suoi presupposti ottico-geometrici e le sue regole compositive: delimitazione del piano pittorico attraverso la cornice di una «aperta finestra» (Alberti), scelta di un preciso punto di osservazione (immobile e monoculare), determinazione dell'angolo visivo e della di-

³⁸ G. FLAUBERT, *Madame Bovary* (1857) [trad. it. *Madame Bovary*, Garzanti, Milano 1999, p. 213. Traduzione di O. Del Buono].

³⁹ BARTHES, *S/Z* cit., p. 54.

stanza tra soggetto e oggetto, proiezione di entità volumetriche su una griglia di linee convergenti o parallele, conversione dello spazio psico-fisiologico in uno «spazio sistematico»⁴⁰, unitario e isotropo, dedotto da una serie di operazioni matematiche. È stato soprattutto questo modello rappresentativo che ha fornito alla pittura postrinascimentale (e prenovecentesca) un indiscutibile primato nella mimesi artistica del reale, se è vero che la concezione prospettica «si fonda sulla volontà di costruire lo spazio figurativo [...] a partire dagli elementi e secondo lo schema dello spazio visivo empirico»⁴¹. Potremmo dire che il realismo letterario – almeno in una certa fase storica – abbia mutuato da quello pittorico una sorta di «grammatica della prospettiva»⁴², una tendenza a configurare il mondo rappresentato come qualcosa di omogeneo e neutrale, limpidamente oggettivo, secondo i modi della percezione 'reale'. In altri termini, «tra il realismo e questa pittura c'è una solidarietà *ideologica*, fondata sull'imperativo mimetico e sul paradigma della somiglianza che ne costituisce il presupposto»⁴³.

Che poi anche questa pittura così 'naturale' sia in realtà prigioniera dei codici, ubbidisca alle regole pittoriche più che alle leggi dell'ottica e della geometria⁴⁴, è un fatto (peraltro oggetto di sofisticate polemiche)⁴⁵ che non inficia la sua funzionalità pragmatica, la sua sbalorditiva attitudine a plasmare schemi rappresentativi e forme della percezio-

⁴⁰ Cfr. E. PANOFSKY, *Die Perspektive als «symbolische Form»* (1927) [trad. it. *La prospettiva come «forma simbolica»*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 40 sgg.].

⁴¹ *Ibid.*, p. 76.

⁴² ERMARTH, *Realism* cit., p. 1074.

⁴³ D. MENEGHELLI, *Quadri senza cornici, cornici senza quadri. Il realismo nello specchio della pittura*, in F. BERTONI e M. VERSARI (a cura di), *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, Clueb, Bologna 2006, p. 115. Su questi problemi si veda anche *infra*, pp. 247 sgg.

⁴⁴ Cfr. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte* cit., p. 22.

⁴⁵ Secondo Gombrich (*Arte e illusione* cit., pp. 298, 306 e 310), «l'idea che la prospettiva sia semplicemente una convenzione» è una «leggenda», perché «l'arte della prospettiva aspira a realizzare un'equazione corretta; mira a che l'immagine appaia come l'oggetto, e l'oggetto come l'immagine». Anche Tatarkiewicz (*Storia dell'estetica*, III, *L'estetica moderna* cit., pp. 86-87) la ritiene «molto vicina alla realtà», e non «semplicemente una delle molte convenzioni artistiche possibili».

ne. Certo, avvertiva Jakobson, «anche in pittura il realismo è convenzionale, cioè figurativo. Il modo in cui si proietta uno spazio tridimensionale su una superficie, il colore, l'astrazione, la stilizzazione dell'oggetto riprodotto, la scelta dei tratti da riprodurre sono tutti convenzionali»⁴⁶. Ma non c'è dubbio che le potenzialità illusionistiche della pittura prospettica (anche senza arrivare all'estremo del *trompe-l'œil*) siano tali da fondare un paradigma ineludibile, qualcosa di così familiare, inavvertito, mirabilmente ovvio ed efficace da trasformare la convenzione in un dispositivo pressoché naturale. È come se il modello della pittura permettesse al testo verbale di risalire surrettiziamente nella scala dei gradi di iconicità: funge da elemento di mediazione con cui la retorica testuale dissimula lo scarto ontologico tra le parole e le cose, nell'auspicata analogia con un'arte che riesce a proiettare una superficie piana nella profondità (illusoria) dello spazio tridimensionale. La prospettiva moderna, come ha mostrato Panofsky, mira infatti a trasformare il quadro in un «frammento della realtà»: il suo assunto di base è che la superficie pittorica venga «negata come tale», tradotta in un «piano trasparente attraverso il quale noi possiamo pensare di guardare in uno spazio aperto per quanto circoscritto in tutte le direzioni»⁴⁷. Per aprire la finestra del quadro, insomma, è indispensabile una

neutralizzazione della «tela» materiale e della superficie «reale» nell'assunzione tecnica, teorica, ideologica della sua trasparenza. È l'invisibilità della superficie-supporto a rendere possibile la visibilità del mondo rappresentato. Il diafano è la definizione teorico-tecnica dello schermo plastico della rappresentazione⁴⁸.

Non è affatto un caso che l'episteme della *mimesis* letteraria sia costellata di metafore ottiche e visive, nell'ambito di un consolidato paradigma che rende il discorso tributario dell'occhio, che fa del *dire* un attributo del *vedere*. Perché il realismo – nota Peter Brooks – è per definizione un concetto «altamente visuale, legato al fatto

⁴⁶ JAKOBSON, *Il realismo nell'arte* cit., p. 99.

⁴⁷ PANOFSKY, *La prospettiva come «forma simbolica»* cit., pp. 65, 37 e 61.

⁴⁸ MARIN, *Della rappresentazione* cit., p. 144.

di registrare l'aspetto reale del mondo»⁴⁹. Finestra, vetro, specchio, schermo, lente, microscopio, *camera obscura* – e poi ovviamente macchina fotografica – sono tutte «metafore metalinguistiche a forte ricorrenza nel discorso sulla letteratura»⁵⁰. Abrams, intitolando il suo libro *Lo specchio e la lampada*, suggeriva che il pensiero critico procedesse in gran parte «per paralleli» e che «la discussione critica [sia] stata, in uguale misura, una discussione per analogie»⁵¹. Varrebbe allora la pena di chiedersi, con lui, non solo «quanto adeguata è l'analogia al concetto», ma anche «in quale misura il concetto può essere stato generato dall'analogia»⁵². Per prendere il caso più noto: il romanzo realista è stato descritto attraverso il paragone con lo specchio, o è piuttosto lo specchio che ha fondato il paradigma della poetica realista, in quanto «strumento più efficace di conversione del reale in immagini realiste»?⁵³. E quanto ha pesato, da Narciso in giù, la stratificazione secolare del mito, la tradizione di un paragone tra arte e specchio utilizzato – tra gli altri – da Platone, Cicerone, Alberti, Leonardo, Shakespeare, Boileau, Samuel Johnson, Taine, Schopenhauer...?

Di fatto, quando Stendhal annota una delle sue massime più note e fraintese – «un romanzo è uno specchio che viene portato su una strada maestra» – ha certamente in testa le parole di Amleto, secondo cui lo scopo del teatro è «porgere uno specchio alla natura»⁵⁴, ma soprattutto ha bisogno di un mediatore analogico da interporre tra la pagina scritta e il mondo reale, dove si trova tanto «l'azzurro del cielo» quanto «il fango dei pantani»⁵⁵. Il tessuto di pa-

⁴⁹ P. BROOKS, *Realist Vision*, Yale University Press, New Haven - London 2005, p. 16.

⁵⁰ PH. HAMON, *Du descriptif*, Hachette, Paris 1993, p. 206.

⁵¹ ABRAMS, *Lo specchio e la lampada* cit., p. 18.

⁵² *Ibid.*, p. 62.

⁵³ CASTOLDI, *Lo specchio realista* cit., p. 133.

⁵⁴ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

⁵⁵ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX^e siècle* (1830) [trad. it. *Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*, Garzanti, Milano 1998, p. 363. Traduzione di M. Lavagetto]. Sull'ambivalenza della metafora dello specchio, in Stendhal e altrove, torneremo nella seconda parte.

role, predicati, figure, giri sintattici, tratti sèmici e descrittivi da cui emerge Mathilde de La Mole, un personaggio «del tutto immaginario, anzi immaginato al di fuori delle abitudini sociali che assicureranno un posto di assoluta preminenza alla civiltà del XIX secolo»⁵⁶, trova un (ambiguo) ancoraggio metaforico nella sfera del visibile, nella conclamata fedeltà del dispositivo riflettente. Anni dopo, George Eliot imprimerà una significativa variante al veicolo della metafora, senza alterare però il nucleo semantico del suo tenore, cioè l'impegno (più etico che poetico) di descrivere fedelmente la realtà effettiva dell'oggetto – bello o brutto, eroico o mediocre, nobile o volgare. Con lei, lo specchio non viene oggettivato come entità intermedia tra autore e mondo, ma si trasferisce sul piano soggettivo: testimonianza lo sforzo di «ritrarre fedelmente persone e cose, come sono riflesse nella mia mente [*as they have mirrored themselves in my mind*]». Certo, ammette,

lo specchio è certamente difettoso; qualche volta i lineamenti appariranno offuscati, le immagini deboli e confuse; ma mi sento in dovere di narrarvi il più fedelmente possibile tutto quanto vi è stato impresso, come fossi in tribunale, sul banco dei testimoni, e dovessi riferire sotto giuramento tutta la storia alla quale ho assistito⁵⁷.

Anche in questo caso, la mediazione del paradigma visivo ha un effetto sottilmente paradossale, che la retorica del narratore esibisce e nasconde al tempo stesso. Perché lo specchio avvicina e allontana, distanzia il soggetto dall'oggetto proprio mentre sembra fonderli, amalgamarli in una stessa atmosfera: frappone tra testo scritto e mondo reale il tragitto spezzato e indiretto della riflessione, creando al tempo stesso l'illusione di una continuità, di un'indistinzione dei confini tra i due universi. Non a caso, quando Zola andrà in cerca di una metafora ottica con cui illustrare (o fondare) la sua poetica, si terrà alla larga dai miraggi ingannevoli delle immagini riflesse; e all'ambigua, insidiosa, troppo connotata metafora dello specchio ne so-

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ G. ELIOT, *Adam Bede* (1859) [trad. it. *Adam Bede*, Edizioni Paoline, Roma 1984, p. 145. Traduzione di M. Sgarbossa].

stituirà un'altra, piú limpida e neutra, piú strettamente conforme al modello albertiano della prospettiva: uno schermo di vetro.

Ogni opera d'arte è come una finestra aperta sulla creazione. C'è, inserito nel vano della finestra, una sorta di Schermo trasparente [*une sorte d'Écran transparent*], attraverso il quale si percepiscono gli oggetti piú o meno deformati, sottoposti a cambiamenti piú o meno sensibili nelle loro linee e nel loro colore. Questi cambiamenti dipendono dalla natura dello Schermo⁵⁸.

È appunto qui, nella «natura dello Schermo», che corre la differenza tra le poetiche e le scelte stilistiche degli autori: è nell'utopia di neutralizzare il potere deformante dello schermo che Zola iscrive il progetto del romanzo sperimentale, nella sua ambizione di «vedere la natura e di rappresentarla così come è»⁵⁹. «Volevo – confessa altrove – una composizione semplice, una lingua netta, qualcosa come una casa di vetro che lasciasse vedere le idee al suo interno»⁶⁰. Così, in una possibile tipologia metaforica dei generi e degli stili, lo *schermo realista* si differenzia dagli altri (classico e romantico) per la sua diafana neutralità:

Lo Schermo realista è una semplice lastra di vetro [*un simple verre à vitre*], molto sottile, molto chiara, che ha la pretesa di essere così perfettamente trasparente che le immagini la attraversino e vi si riproducano poi in tutta la loro realtà. Dunque, nessun cambiamento nelle linee o nei colori [...] Lo schermo realista nega la sua stessa esistenza⁶¹.

Forse, come sostiene Prendergast, 'trasparenza' è un termine che dovrebbe essere immediatamente gettato nella pattumiera della critica⁶², ma non c'è dubbio che il proget-

⁵⁸ Lettera di É. Zola ad A. Valabrègue del 18 agosto 1864, in É. ZOLA, *Correspondance. Les lettres et les arts*, Charpentier, Paris 1908, pp. 13-14.

⁵⁹ ID., *Le Sens du réel* (1878) [trad. it. *Il senso del reale*, in ID., *Il romanzo sperimentale*, a cura di E. Scolari, Pratiche, Parma 1980, p. 215].

⁶⁰ ID., *Les Romanciers naturalistes* (1881), in ID., *Œuvres complètes*, Cercle du Livre Précieux, Paris 1966-69, vol. XI, p. 92. Sulla storia e sulle implicazioni di questa immagine, cfr. in particolare PH. HAMON, *Zola romancier de la transparence*, in «Europe», XLV, 1968; e P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004.

⁶¹ Lettera di É. Zola ad A. Valabrègue del 18 agosto 1864 [ed. cit., p. 20].

⁶² Cfr. PRENDERGAST, *The Order of Mimesis* cit., p. 61.

to realista sia fondato in gran parte sull'efficacia icastica di questa metafora e sulle sue comprovate ricadute nella fenomenologia della lettura. Se il romanzo è un specchio, diceva Sartre, contaminando i registri metaforici della riflessione e della rifrazione (ed evocando Alice), leggere un romanzo significa in qualche modo saltarci dentro, ritrovarsi «dall'altra parte dello specchio in mezzo a persone e oggetti dall'aria familiare»⁶³. La prosa, già di per sé un «mezzo trasparente», che «presenta il proprio contenuto come attraverso il cristallo di una vetrina»⁶⁴, trova infatti nel romanzo (realista) il massimo trionfo della sua istanza transitiva, in una sorta di sfaldamento ipnotico della materia verbale, in una progressiva «opalescenza»⁶⁵ del linguaggio che rende traslucido il *medium* espressivo, il tessuto di parole sulla pagina. Lo stile, dice ancora Sartre, «deve passare inosservato. Dacché le parole sono trasparenti e che lo sguardo le passa da parte a parte, sarebbe assurdo far scivolare fra loro dei vetri appannati»⁶⁶. A meno che, certo, il lettore non si avveda del trucco e finisca per battere la testa contro la liscia, durissima superficie di vetro.

3. *Dal cosmo all'eterocosmo (e ritorno).*

In effetti, Zola intuisce perfettamente che l'interposizione dello schermo mina alle fondamenta qualunque proposito di resa immediata, di aderenza integrale ai profili e ai colori delle cose.

Se la finestra fosse libera, gli oggetti collocati al di là apparirebbero nella loro realtà. Ma la finestra non è libera, né potreb-

⁶³ J.-P. SARTRE, *À propos de John Dos Passos et de «1919»* (1938), in ID., *Critiques littéraires (Situations, I)*, Gallimard, Paris 1947, p. 14.

⁶⁴ FRYE, *Anatomia della critica* cit., p. 354.

⁶⁵ Cfr. R. INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk* (1965³) [trad. ing. *The Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston 1973, p. 144]; e ID., *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968) [trad. ing. *The Cognition of the Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston 1973, p. 68].

⁶⁶ J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) [trad. it. *Che cos'è la letteratura?*, il Saggiatore, Milano 1963², p. 128].

be esserlo. Le immagini devono trovare un mezzo, e questo mezzo deve per forza modificarle, per quanto puro e trasparente possa essere⁶⁷.

Il paradosso supremo del realismo – ne abbiamo già visti alcuni esempi – è che la sua perfetta realizzazione coincide con la negazione dell'opera d'arte. Quello schermo c'è, non può non esserci; e la sua presenza, il suo spessore, la sua innegabile e sempre visibile materialità è alle radici di quella strana magia del linguaggio chiamata letteratura. Perfino lo schermo realista – così nitido, chiaro, sottile – ha «un suo colore, uno spessore qualunque; tinge gli oggetti [...] una fine polvere grigia offusca la sua limpidezza»⁶⁸. C'è in fondo qualcosa di emblematico nel fatto che un realista suo malgrado come Flaubert, in una lettera a Louise Colet, confessi di avere trascorso un intero pomeriggio «a guardare la campagna attraverso dei vetri colorati» per prepararsi alla stesura di un episodio (poi soppresso) di *Madame Bovary*⁶⁹. La pura trasparenza, oltre che un'utopia, è una categoria instabile e reversibile: nemmeno il testo più neutro e oggettivo può sfuggire a dinamiche di *opacizzazione*⁷⁰, nel momento in cui l'autore o il lettore spostano l'attenzione sul piano espressivo e il *medium* linguistico torna a manifestarsi nella sua densità significante, nella sua materialità di suoni e grafemi, finendo di fatto per bloccare (o sospendere) il circuito referenziale.

Qualunque riflessione sul segno, ci spiegano gli studiosi di semantica e di pragmatica, deve fare i conti con questa ambivalente dialettica, con il predominio alternato di quelle che Jakobson chiamava «funzione poetica» e «fun-

⁶⁷ Lettera di É. Zola ad A. Valabrègue del 18 agosto 1864 [ed. cit., p. 14].

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁹ Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 16 maggio 1852, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 74. L'episodio mostrava Emma, dopo il ballo al castello della Vaubyessard, che appunto contemplava la campagna attraverso una vetrata multicolore: cfr. *ib.*, *Madame Bovary. Ebauches et fragments inédits*, Conard, Paris 1936, vol. I, pp. 235-36. Cfr. il commento di G. GENETTE, *Figures* (1966) [trad. it. *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1988², p. 215].

⁷⁰ Cfr. MARIN, *Della rappresentazione* cit., p. 230 sgg.

zione referenziale» del linguaggio⁷¹. Non sempre è possibile, per dirla ancora con Sartre, saltare al di là dello specchio, attraversare le parole con lo sguardo, perché «l'ambiguità del segno implica che si possa, a piacere, o passarlo da parte a parte come un vetro e perseguire al di là di esso la cosa significata, oppure volgere lo sguardo verso la sua *realtà* e considerarlo come oggetto»⁷².

Il segno, per sua natura, sprigiona insomma due istanze opposte e compresenti (centrifuga e centripeta, transitiva e intransitiva, estensionale e intensionale) che trovano pieno riscontro, come ricorda Louis Marin, nella pluralità semantica del termine 'rappresentare', che significa tanto *rappresentare qualcosa*, cioè sostituire un elemento presente a uno assente, quanto *presentar(si)*, cioè mostrare, esibire, rendere visibile l'atto stesso (e il soggetto) della rappresentazione:

In altri termini, rappresentare significa presentarsi nell'atto di rappresentare qualcosa e ogni rappresentazione, ogni segno o processo rappresentazionale comprende una doppia dimensione – una dimensione riflessiva: presentarsi; una dimensione transitiva: rappresentare qualcosa⁷³.

È poi facoltà di estetiche e di ideologie contingenti valorizzare l'una o l'altra dimensione, accentuare un polo dialettico a scapito dell'altro, come in fondo è avvenuto, storicamente, nel lunghissimo, frastagliato e mai sopito dibattito sul rapporto letteratura-realtà, tra l'idea di una scrittura monopolizzata dalla funzione referenziale e un'idea dello scrivere come «verbo intransitivo»⁷⁴. In effetti, secoli di tortuoso e contraddittorio sviluppo delle teorie mimetiche, rinfocolate dalle moderne e spesso feroci polemiche sul realismo, non potevano che portare a una radicalizzazione del conflitto, a una funesta e paralizzante spaccatura dicotomica tra eteronomia e autonomia: da un lato, la letteratura è una copia della realtà fenomenica, produce

⁷¹ Cfr. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale* cit., pp. 185 sgg.

⁷² SARTRE, *Che cos'è la letteratura?* cit., p. 121.

⁷³ MARIN, *Della rappresentazione* cit., pp. 123-24 (cfr. anche p. 197).

⁷⁴ Cfr. R. BARTHES, *Écrire, verbe intransitif?* (1966) [trad. it. *Scrivere, un verbo intransitivo?*, in ID., *Il brusio della lingua* cit.].

un discorso verosimile sul mondo, e dunque tutti i testi sono (devono essere) realistici; dall'altro, la letteratura è la traduzione verbale di un'idea o di un'istanza puramente discorsiva, vive di menzogne e di sortilegi linguistici, e dunque nessun testo è (può essere) realistico.

Nella loro apparente antinomia, queste due posizioni sono prigioniere delle stesse scorciatoie concettuali, della stessa brutale logica disgiuntiva (realtà senza letteratura, letteratura senza realtà). Il realismo ingenuo o dogmatico, che pretende di azzerare qualunque mediazione discorsiva per riprodurre fedelmente *la* realtà, non può che impantanarsi tra le paludi delle sue aporie; e prima ancora dello scarto ontologico o dell'asimmetria tra segni e referenti, dovrebbe forse preoccuparsi di questioni filosoficamente più basilari: *quale* realtà? E soprattutto: *che cos'è* la realtà? È davvero «un'immediatezza non semiologica», come ci ha detto prima Hamon? O è a sua volta – come sostiene la moderna sociologia della conoscenza – un costrutto culturale, un sistema di segni infinitamente plurimo e variabile, convenzionale e relativo, storicamente e geograficamente condizionato, un contratto implicito tra individuo e gruppo sociale che solo l'assuefazione a determinati modelli cognitivi ci permette di vedere (o addirittura di *costruire*)? In altri termini, e con nuove domande: come si può fondare un'idea di letteratura sull'instabilità costitutiva del referente, su un'entità così vaga e fluida come 'la realtà'? Come si può valutare il grado di realismo di un'opera se non esistono nemmeno criteri oggettivi «per distinguere il reale dal non reale»?⁷⁵.

Senza dubbio, dice Virginia Woolf, la realtà è «qualcosa di molto impreciso, che ora si può trovare in una strada polverosa, ora in un pezzo di carta sul marciapiede, ora in un narciso al sole»⁷⁶. O forse, rincara Nabokov, è «una sorta di graduale accumulo di informazioni», un frustrante pozzo senza fondo:

⁷⁵ J. L. AUSTIN, *Sense and Sensibilia*, Clarendon Press, Oxford 1962, p. 76.

⁷⁶ W. WOOLF, *A Room of One's Own* (1929) [trad. it. *Una stanza tutta per sé*, SE, Milano 1991, p. 129. Traduzione di L. Bacchi Wilcock e J. R. Wilcock].

possiamo, per così dire, avvicinarci sempre più alla realtà; ma mai a sufficienza, perché la realtà è una successione infinita di passi, di gradi di percezione, di doppi fondi, ed è dunque inestinguibile, irraggiungibile⁷⁷.

È proprio qui che si misura la sfida, il miraggio, l'inevitabile scacco di un ipotetico realismo integrale, perso nell'inseguimento maniacale di tutti gli aspetti, tutte le qualità, tutte le possibili specificazioni di un oggetto, in quell'enumerazione infinibile (e illeggibile) del mondo che trova il suo paradigma nell'enunciato descrittivo. Nemmeno il testo più follemente dettagliato potrebbe ambire a una mimesi davvero esaustiva; nemmeno un'intera biblioteca potrebbe rappresentare integralmente una porzione qualunque di realtà, per quanto circoscritta e insignificante possa essere. È lo stesso problema che si pone, benché in forma meno appariscente, anche in pittura:

«Per fare un quadro fedele, avvicinarti il più possibile a copiare l'oggetto proprio così com'è». Questo candido precetto mi sconcerta; perché l'oggetto che ho di fronte è un uomo, un fascio di atomi, un complesso di cellule, uno strimpellatore di violino, un amico, un idiota, e molte altre cose ancora. Se nessuna di queste cose costituisce l'oggetto così com'è, quale altra cosa lo potrebbe? Se tutti sono modi di essere dell'oggetto, allora nessuno è il suo modo di essere. Non posso copiarli tutti insieme; e quanto più mi avvicinassi a questo obiettivo, tanto meno ne risulterebbe un quadro realistico⁷⁸.

Quando Édouard, il protagonista dei *Falsari*, definisce il suo diario «lo specchio che porto a spasso con me»⁷⁹, traccia un vettore intertestuale con cui Gide «prende di mira, al di là di Stendhal, i sostenitori del "realismo oggettivo" che i *Falsari* confutano di fatto»⁸⁰. In effetti, il modo in cui Édouard illustra l'argomento del suo futuro romanzo produce un cortocircuito ironico tra le ambizio-

⁷⁷ V. NABOKOV, *Strong Opinions* (1973) [trad. it. *Intransigenze*, Adelphi, Milano 1994, p. 27].

⁷⁸ GOODMAN, *I linguaggi dell'arte* cit., pp. 13-14.

⁷⁹ A. GIDE, *Les Faux-monnayeurs* (1925), Gallimard, Paris 1993, p. 155.

⁸⁰ L. DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977) [trad. it. *Il racconto speculare. Saggio sulla «mise en abyme»*, Pratiche, Parma 1994, p. 42].

ni e i compromessi del realismo, tra il cedimento all'arbitrarietà della scelta e il sogno più o meno confessato di un libro totale, di un'opera coestensiva all'infinita continuità dell'esperienza:

Il mio romanzo non ha argomento. Sì, lo so; sembra molto stupido quel che sto dicendo. Diciamo, se preferite, che non ci sarà un argomento... «Una *tranche de vie*», diceva la scuola naturalista. Il grande difetto di questa scuola è di tagliare la sua fetta sempre nello stesso senso; nel senso del tempo, in lunghezza. Ma perché non in larghezza? o in profondità? Quanto a me, non vorrei tagliare affatto. Vedete: vorrei farci entrare tutto, in questo romanzo. Nessun colpo di forbici per delimitare, qui piuttosto che altrove, il suo contenuto. Dopo più di un anno di lavoro, non mi accade nulla che io non vi riversi, e che non voglia farci entrare: ciò che vedo, ciò che so, tutto ciò che mi insegna la vita degli altri e la mia...⁸¹.

È ovvio che un libro del genere non potrebbe mai essere scritto: senza la possibilità di scegliere, omettere, sottintendere, senza la vitale discontinuità del 'bianco' (il bianco prima dell'inizio e dopo la fine, il bianco tra le lettere e le parole, il bianco tra i significati che il lettore deve colmare con la sua attività inferenziale) la letteratura semplicemente non esisterebbe; o sarebbe forse, come dice Camus, una sterile replica della creazione:

Dove Stendhal descrive, con una frase, l'ingresso di Lucien Leuwen in un salotto, l'artista realista dovrebbe, a termini di logica, adoperare parecchi tomi a descrivere personaggi e ambiente, senza arrivare ancora ad esaurire il particolare. Il realismo è enumerazione indefinita⁸².

Camus - lo vediamo - è vittima di quel radicalismo disgiuntivo, di quella logica del tutto-o-niente che guida molte riflessioni sull'argomento: «in realtà, l'arte non è mai realista»⁸³. Se un testo non può essere *totalmente* realista, allora il realismo non esiste, è una millenaria impostura di cui sarebbe finalmente il caso di sbarazzarsi. Basta poco,

⁸¹ GIDE, *Les Faux-monnayeurs* cit., pp. 184-85.

⁸² A. CAMUS, *L'Homme révolté* (1953) [trad. it. *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 1957, p. 296].

⁸³ *Ibid.*

di qui, per giungere all'estremismo uguale e contrario, a quell'*antirealismo* dogmatico che recide qualunque rapporto tra la letteratura e il mondo, che rinchiude l'opera in un circuito riflessivo e puramente testuale, nell'assunzione (strutturalista, e poi decostruzionista) che *il n'y a pas de hors-texte*⁸⁴.

Per questo, il problema del realismo è destinato a rimanere insoluto finché viene impostato in termini dicotomici (soggetto *vs* oggetto, autore *vs* mondo, linguaggio *vs* realtà). Nemmeno le ipotesi di mediazione – lo abbiamo visto – sono davvero soddisfacenti: nascono inevitabilmente su un terreno disseminato di paradossi e compromessi teorici, che si tratti della conciliazione tra fedeltà alla natura e bellezza ideale (il nesso tra *imitatio* ed *electio*), della subordinazione a un altro paradigma espressivo (il modello della pittura), o dei suggestivi ma insidiosi cortocircuiti del pensiero analogico (le metafore ottiche).

Forse, allora, la strategia migliore non consiste nel cercare un compromesso, una sintesi conciliante tra i due poli estremi, ma nello spostare la questione su un altro piano. È nel Settecento, ci ricorda Doležel, che si sviluppa «il germe d'una *teoria radicalmente nuova sul rapporto tra letteratura e realtà*», una corrente di pensiero che elabora «un'alternativa coerente alla poetica mimetica»⁸⁵. L'ontologia dei «mondi possibili» di Leibniz, ripresa e sviluppata in campo estetico da Bodmer, Breitinger e Baumgarten, sfocia infatti in una concezione dell'opera letteraria come *eterocosmo*, come *alter mundus*, non più «specchio della natura» ma «seconda natura» creata dall'artista⁸⁶. È un'intuizione (per lo più trascurata nei successivi sviluppi della poetica) che ha trovato nuovi, più sofisticati tentativi di integrazione nella seconda metà del Novecento, tra filosofia analitica e semantica narrativa, logica modale e teoria della fin-

⁸⁴ Cfr. J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris 1967, p. 227.

⁸⁵ DOLEŽEL, *Poetica occidentale* cit., p. 49.

⁸⁶ Cfr. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada* cit., p. 424; e ID., *Belief and the Suspension of Disbelief*, in ID., *Doing Things with Texts*, Norton, New York 1989, pp. 91 sgg.

zione, quando la nozione logico-filosofica di «mondo possibile» (*possible world*) è stata tradotta – benché in modo parziale e approssimativo – nella nozione teorico-letteraria di «mondo finzionale» (*fictional world*, o anche *fictional possible world*)⁸⁷. Se «il nostro mondo attuale è circondato da un'infinità di mondi possibili»⁸⁸, e se un mondo possibile rappresenta «un modo in cui le cose sarebbero potute andare»⁸⁹, uno stato di cose possibile generato dagli «*atteggiamenti proposizionali* di qualcuno, che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede»⁹⁰, allora ogni testo letterario può essere considerato una sorta di 'macchina' proposizionale che produce un mondo alternativo a quello attuale, cioè un insieme finito di *individui* forniti di *proprietà* e passibili di *cambiamenti*, governato da determinate *regole*, *modalità* e *restrizioni*.

Prendiamo un insieme di stati di cose attuali, registrati dalle cronache processuali francesi. Il 22 luglio 1827, nella chiesa di Brangues (Isère), un giovane ex seminarista figlio di un maniscalco, Antoine Berthet, spara a Mme Michoud de La Tour, la sua ex amante, dei cui figli è stato precettore; condannato dalla corte d'Assise dell'Isère, viene decapitato il 23 febbraio 1828. In un altro mondo possibile, il giovane ex seminarista si chiama Julien Sorel: è figlio di un falegname ignorante e brutale; è intelligente, passionale, impulsivo e ambizioso, qualità che gli hanno permes-

⁸⁷ Sulla mutuaione del concetto da parte della teoria letteraria, e in generale sulle analogie/differenze tra *possible worlds* e *fictional worlds*, cfr. tra gli altri PAVEL, *Mondi d'invenzione* cit., pp. 73-75; U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, pp. 122-28; ID., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, pp. 193-209; WALTON, *Mimesis as Make-Believe* cit., pp. 57-64; DOLEŽEL, *Heterocosmica* cit., pp. 13-25. Tra le argomentazioni usate per ridimensionare (o addirittura negare) il nesso tra i due modelli, le più diffuse insistono sul fatto che i mondi finzionali – a differenza dei mondi possibili – sono necessariamente *incompleti* (non si può dire tutto nell'ambito di un testo finito) e potenzialmente *impossibili* (nulla impedisce al personaggio di un romanzo di disegnare un cerchio quadrato).

⁸⁸ R. BRADLEY e N. SWARTZ, *Possible Worlds. An Introduction to Logic and its Philosophy*, Blackwell, Oxford 1979, p. 2.

⁸⁹ A. PLANTINGA, *The Nature of Necessity*, Clarendon Press, Oxford 1974, p. 44.

⁹⁰ ECO, *Lector in fabula* cit., p. 128.

so di compiere una prodigiosa ascesa sociale; e in un giorno imprecisato del 1830 parte da Parigi per Verrières, la cittadina (immaginaria) da cui proviene, entra nella chiesa nuova e spara a bruciapelo a Mme de Rênal, la sua ex amante, dei cui figli è stato precettore, la donna di cui è ancora follemente innamorato, forse senza saperlo. È il tipico caso in cui, come direbbe Adorno, «le opere d'arte vanno al di fuori del mondo empirico e ne producono uno "sui generis" [...] come se anche quello così prodotto fosse qualcosa di esistente»⁹¹.

Il *come se*, ovviamente, è un decisivo commutatore modale: gli stati di cose relativi a Julien Sorel sono prodotti di una *poiesis* testuale, corrispondono a un insieme di *verità proposizionali* enunciate in un libro intitolato *Il rosso e il nero*; ed esistono, come tali, solo in questo specifico mondo, in questa «finzione eterocosmica» (Baumgarten) in cui gli individui possono avere o meno un corrispettivo nel mondo attuale (Parigi e Verrières, Napoleone e Mathilde de La Mole), in cui solo certi stati di cose sono tra loro *compossibili* (Julien non potrebbe incontrare Napoleone, morto nel 1821), in cui i personaggi costruiscono a loro volta ulteriori mondi possibili, spesso antitetici al mondo 'reale' in cui sono costretti a vivere (il mito di Napoleone coltivato clandestinamente da Julien, il Medioevo eroico vagheggiato da Mathilde). Ma il dato di fondo, che colpisce chiunque legga il resoconto del processo Berthet pubblicato dalla «Gazette des Tribunaux», è che anche questa *realistica* «cronaca del XIX secolo» ubbidisce all'«urgenza di "dire la cosa che non è"»⁹²: vive cioè nella negazione del suo prototipo attuale, un po' come se Stendhal si fosse chiesto: «come si sarebbero svolti i fatti e come avrebbero potuto essere interpretati se, al posto di Berthet, ci fosse stato "Julien, un giovane provinciale, allievo di Plutarco e di Napoleone"?» Ed è così, da grande scrittore, che ha potuto correggere la «realtà opaca che emerge dalle cro-

⁹¹ ADORNO, *Teoria estetica* cit., p. 4.

⁹² G. STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation* (1975) [trad. it. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994, p. 270].

nache processuali» per trasformarla nella «smagliante finzione del suo romanzo»⁹³.

Come è noto, lo statuto logico del discorso finzionale è terreno di aspre discussioni, tra imbarazzi e paradossi, pregiudiziali teoriche e restrizioni concessive, visto che si tratta di stabilire il valore di verità, il potere illocutorio o la funzione denotativa di enunciati quali: «Julien entrò nella chiesa nuova di Verrières»; «Sparò contro di lei un colpo di pistola e fallí la mira: sparò un secondo colpo, ella cadde»⁹⁴. Bertrand Russell, ad esempio, direbbe che questi enunciati sono semplicemente *falsi*, a prescindere dal loro contenuto predicativo. Non c'è alcuna differenza, sul piano logico, tra «Julien entrò nella chiesa nuova» e «Julien entrò nella casetta dei Sette Nani», perché non esiste, *nel mondo*, alcuna entità corrispondente a «Julien» e dunque ogni suo predicato deve essere considerato falso. Molti altri, da John Stuart Mill a Benedetto Croce, da Gottlob Frege a Elder Olson, direbbero invece che la distinzione tra vero e falso, in letteratura, è assolutamente fuori luogo, e che è sbagliato (o piuttosto impertinente) applicare un criterio di verità a frasi prive di denotazione, benché enunciate in forma assertiva. Per dirla con Frege, il linguaggio letterario può accedere solo a uno dei due aspetti del significato, il senso (*Sinn*), mentre il riferimento (*Bedeutung*), ossia la denotazione di un'entità nel mondo, è appannaggio esclusivo del linguaggio referenziale. Se lo scrittore non afferma nulla, diceva Sidney, come potrebbe mentire? E in effetti, ammetteva Valéry: «se dico: il marchese chiuse la porta, oppure: Élise aveva 30 anni – Nessuno mi potrà contraddire – Non è né vero né falso, perché Élise non esiste, né il marchese né la porta sono»⁹⁵.

Di qui, tutta una serie di *distinguo*, adattamenti e compromessi terminologici con cui i teorici degli *speech acts* hanno tentato di incasellare questi fenomeni linguistici così indocili alle regole semantiche e pragmatiche che governano

⁹³ M. LAVAGETTO, *Introduzione*, in STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., pp. xv-xvi.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 454.

⁹⁵ VALÉRY, *Cahiers* cit., vol. II, p. 1190.

le cosiddette asserzioni 'serie' (sincerità, impegno nei confronti della verità, capacità di provare quanto si dice ecc.). La soluzione più nota è forse quella di John Searle: «l'autore di un'opera di *fiction* finge di eseguire una serie di atti illocutori, normalmente di tipo rappresentativo», laddove 'fingere' significa comportarsi *come se* si stesse affermando davvero qualcosa, senza nessuna intenzione di mentire o di ingannare il destinatario⁹⁶. In altri termini, frasi realmente enunciate («Julien entrò nella chiesa») producono finte asserzioni che sospendono le normali condizioni degli atti linguistici referenziali, prima fra tutte la presupposizione d'esistenza dell'oggetto denotato (Julien). «Fingendo di riferirsi», insomma, lo scrittore «finge che esista un oggetto a cui ci si riferisce [...] È la finta referenza che crea il personaggio finzionale»⁹⁷. In molti casi, è l'accorgimento retorico di un prefisso (solitamente *pseudo-*) che permette di aggirare la questione aporetica della referenza finzionale. Le *pseudo-asserzioni* del testo attivano un processo di *pseudo-referenza* o di «denotazione senza denotato»⁹⁸, cioè un uso particolare del linguaggio in cui «le condizioni di referenza non si trovano al di fuori del testo, ma sono prodotte dal testo stesso»⁹⁹.

⁹⁶ J. R. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», VI, 1975, n. 2, pp. 325 e 324. Anche Roman Ingarden, molti anni prima (*The Cognition of the Literary Work of Art* cit., p. 36; e *The Literary Work of Art* cit., pp. 110 e 167), notava che le frasi dichiarative di un'opera letteraria (come quelle interrogative, ottative, imperative ecc.) «sembrano essere asserzioni», «fingono di essere "vere"», anche se «non ci verrebbe mai in mente di interrogarci sulla loro verità o falsità. Eppure, qualcosa viene indubbiamente *asserito* in un modo particolare». Anche secondo Northrop Frye (*Anatomia della critica* cit., p. 112), «le idee della letteratura non sono proposizioni reali, ma formule verbali che imitano le proposizioni reali».

⁹⁷ SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse* cit., p. 330. Teorie simili sono sostenute anche da Richard Gale (*The Fictive Use of Language*, in «Philosophy», XLVI, 1971, pp. 324-39) e da David Lewis (*Truth in Fiction*, in id., *Philosophical Papers*, Oxford University Press, New York 1983, vol. I, p. 266).

⁹⁸ GENETTE, *Finzione e dizione* cit., p. 32. Cfr. anche RICŒUR, *La metafora viva* cit., pp. 290-91; e GOODMAN, *I linguaggi dell'arte* cit., p. 26: «Che cosa rappresenta, ad esempio, una figura di Pickwick o di un unicorno? Non rappresenta alcunché; è una rappresentazione con denotazione nulla».

⁹⁹ K. STIERLE, *The Reading of Fictional Texts*, in S. R. SULEIMAN e I. CROSMAN (a cura di), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1980, p. 89.

Dunque, nella cornice contrattuale della comunicazione letteraria, fingere di riferirsi a qualcuno con il nome «Julien Sorel» non significa affatto presupporre l'esistenza di un giovane francese morto sulla ghigliottina: significa invece mettere a frutto quell'infallibile meccanismo che Coleridge, con una formula celebre, ha chiamato «volontaria sospensione dell'incredulità», ponendo al lettore una richiesta implicita di questo tipo: non valutare gli enunciati che leggi in termini di vero/falso, ma in quanto «postulati ipotetici»¹⁰⁰ soggetti ai termini di un contratto; sai benissimo che Julien Sorel non esiste né è mai esistito *davvero* (anche se un suo prototipo attuale ci ha rimesso sul serio la testa, circostanza che puoi tranquillamente ignorare), e tuttavia devi fingere di credere che questo affascinante personaggio esista – *in un certo modo*¹⁰¹ – nel mondo finzionale del *Rosso e il nero*. Ci troviamo insomma su un terreno completamente diverso rispetto a quello – brutalmente diadico – in cui la letteratura fronteggiava direttamente la realtà. Non ha alcun senso, in effetti, dire che un romanzo rappresenta (copia, imita, descrive...) il mondo reale, per il semplice fatto che il mondo rappresentato non preesiste all'atto stesso della rappresentazione, all'atto testuale che lo istituisce: è *un* mondo unico, irripetibile, inondato da una specifica «tonalità di luce»¹⁰², portato all'esistenza da quell'atto doppiamente creativo che è il rapporto tra l'autore e il suo lettore. In altri termini, «il testo di finzione non riproduce il reale, ma *costruisce* dei mondi testuali che non gli preesistono e che non presuppongono una relazione *diretta* con il mondo d'esperienza del lettore o dell'autore»¹⁰³.

Ovviamente, questo non significa che i rapporti tra cosmo ed eterocosmo siano sospesi, o del tutto irrilevanti. È vero che lo statuto della finzione, nella sua definizione lo-

¹⁰⁰ Cfr. FRYE, *Anatomia della critica* cit., pp. 100 e 472.

¹⁰¹ Cfr. C. KERBRAT-ORECCHIONI, *Le Texte littéraire: non-référence, auto-référence ou référence*, in «Texte», I, 1982, p. 28.

¹⁰² H. JAMES, *The Lesson of Balzac* (1905) [trad. it. *La lezione di Balzac*, in ID., *La lezione dei maestri*, a cura di G. Mochi, Einaudi, Torino 1993, p. 373].

¹⁰³ L. BONOLI, *Écritures de la réalité*, in «Poétique», XXXV, 2004, n. 137, p. 20.

gico-filosofica, prescinde da quegli esercizi di pedanteria dei critici letterari che vanno sotto il nome di generi, stili o modi di rappresentazione. «Tutta la letteratura – come diceva Todorov – sfugge alla categoria del vero e del falso»¹⁰⁴. Ma è altrettanto vero che i mondi finzionali, nella loro infinita varietà, possono avere maggiori o minori aree di intersezione con il mondo attuale. Non per niente, fin dalle prime formulazioni di Saul Kripke, uno dei problemi cruciali della semantica a mondi possibili è stato quello delle «relazioni di accessibilità» tra il mondo attuale di riferimento e un dato mondo possibile, per valutarne la compatibilità reciproca in rapporto a un insieme di fattori (tipo di individui e proprietà, leggi fisiche e logiche, rappresentazione dello spazio e del tempo, coerenza storica o sociologica ecc.)¹⁰⁵. Di fatto, come aveva già intuito Breitinger, «la distanza tra il mondo attuale e i suoi corrispettivi immaginari è variabile»¹⁰⁶, e può estendersi tanto quanto la fantasia o l'urgenza espressiva richiedono allo scrittore. Quando scrivi «cose d'invenzione», diceva Primo Levi,

tutta la Terra è tua, anzi, il cosmo; e se il cosmo ti è stretto, te ne inventi un altro che faccia al caso tuo. Se obbedisce alle leggi della fisica e del buon senso, bene; se no va bene lo stesso, o anche meglio; in ogni caso non scatenerai nessuna catastrofe, tutt'al più qualche lettore pignolo ti scriverà per esprimere urbanamente la sua delusione o il suo dissenso¹⁰⁷.

Così, il viaggio tra i flessibili confini degli eterocosmi ha finito per ricondurci a un appuntamento ineludibile, forse il punto cieco della teoria, il luogo impuro della mediazione e del confronto: quel problematico nesso fra testo finzionale e realtà che costituisce la sfida, il senso, l'implicita ragione d'essere di qualunque letteratura realista. Proviamo allora a spostarci in quella delicatissima zona testuale che è l'*incipit*, la soglia magica, l'ingresso in un altro mondo, dove si consuma «il distacco dalla potenzialità illimi-

¹⁰⁴ TODOROV, *La letteratura fantastica* cit., p. 86.

¹⁰⁵ Cfr. soprattutto M.-L. RYAN, *Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction*, «Poetics Today», XII, 1991, n. 3, pp. 557 sgg.

¹⁰⁶ DOLEŽEL, *Poetica occidentale* cit., p. 56.

¹⁰⁷ P. LEVI, *L'altrui mestiere* (1985), Einaudi, Torino 1998, p. 160.

tata e multiforme per incontrare qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole»¹⁰⁸. Prendiamo alcuni famosissimi esempi:

È cosa nota e universalmente riconosciuta che uno scapolo in possesso di un solido patrimonio debba essere in cerca di moglie¹⁰⁹.

La cittadina di Verrières può essere considerata una delle più graziose della Franca Contea¹¹⁰.

La signora Vauquer, nata De Conflans, è una donna anziana che da quarant'anni tiene a Parigi una pensione familiare situata in rue Neuve-Sainte-Geneviève, tra il quartiere latino e il faubourg Saint-Marceau¹¹¹.

Londra. Sessione autunnale da poco conclusa e il Lord Cancelliere tiene udienza a Lincoln's Inn Hall. Implacabile clima di novembre. Tanto fango nelle vie che pare che le acque si siano da poco ritirate dalla superficie della terra e non stupirebbe incontrare un megalosauro, di quaranta piedi circa, che guazza come una lucertola gigantesca lungo Holborn Hill¹¹².

*Eh bien, mon prince. Gênes et Lucques ne sont plus que des appanages, propriété de la famille Buonaparte. Non, je vous previens, que si vous ne me dites pas que nous avons la guerre, si vous vous permettez encore de pallier toutes les infamies, toutes les atrocités de cet Antichrist (ma parole, j'y crois), je ne vous connais plus, vous n'êtes plus il mio fedelissimo servitore, comme vous dites*¹¹³.

Un mattino, al risveglio da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò trasformato in un enorme insetto¹¹⁴.

La teoria dei mondi finzionali può suggerirci una prima, generica constatazione. Tutti gli pseudo-referenti menzionati in questi enunciati si collocano sullo stesso piano ontologico: non c'è alcuna differenza, quanto a statuto di realtà, tra la signora Vauquer, Napoleone, Gregor

¹⁰⁸ CALVINO, *Cominciare e finire* cit., p. 734.

¹⁰⁹ J. AUSTEN, *Pride and Prejudice* (1813) [trad. it. *Orgoglio e pregiudizio*, Garzanti, Milano 1982, p. 1. Traduzione di M. L. Agosti Castellani].

¹¹⁰ STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., p. 7.

¹¹¹ H. DE BALZAC, *Le Père Goriot* (1835) [trad. it. *Papà Goriot*, Garzanti, Milano 1999, p. 5. Traduzione di E. Klersy Imberciadori].

¹¹² CH. DICKENS, *Bleak House* (1852-53) [trad. it. *Casa desolata*, Einaudi, Torino 1995, p. 7. Traduzione di A. Negro].

¹¹³ L. TOLSTOJ, *Vojna i mir* (1863-69) [trad. it. *Guerra e pace*, Garzanti, Milano 1982, vol. I, p. 3. Traduzione di P. Zveteremich].

¹¹⁴ F. KAFKA, *Die Verwandlung* (1912) [trad. it. *La metamorfosi e altri racconti*, Garzanti, Milano 1981, p. 21. Traduzione di E. Castellani].

Samsa, Verrières, Londra, Genova, rue Neuve-Sainte-Genève, il megalosauro di Dickens o l'enorme insetto di Kafka (un grosso coleottero, preciserebbe puntigliosamente Nabokov), che possiedono la sofisticata prerogativa di tutti gli enti di invenzione: «essere esistenti senza esistere»¹¹⁵. Che poi alcuni di questi enti esistano *anche* nel mondo attuale, è un fatto che di per sé non turba l'omogeneità ontologica del mondo finzionale: la fedelissima Parigi di Balzac, di per sé, non è meno fittizia dell'immaginaria Verrières di Stendhal o della Londra fangosa evocata dall'iperbolica fantasia di Dickens, mentre Napoleone, in quanto personaggio di *Guerra e pace*, è una variante possibile del Napoleone storico che esiste solo nell'universo *sui generis* del romanzo. In altri termini, tutti i materiali provenienti dall'universo attuale subiscono una metamorfosi sulla soglia tra i due mondi:

il testo di *finzione* non *conduce* ad alcuna realtà extratestuale, ogni elemento che mutua (costantemente) dalla realtà («Sherlock Holmes abitava al 221 B di Baker Street», «Gilberte Swann aveva gli occhi neri» ecc.) si trasforma in elemento di finzione, come Napoleone in *Guerra e pace* o Rouen in *Madame Bovary*¹¹⁶.

Lievemente diverso il caso di *Orgoglio e pregiudizio* (o di *Anna Karenina*, per prendere un *incipit* altrettanto celebre). In questo caso, l'enunciato gnomico sembra emettere un giudizio generale *sul* mondo, e come tale, direbbe Searle, rispetta i criteri delle asserzioni serie¹¹⁷. Il lettore ha certamente il diritto di chiedersi se sia vero o falso, benché in generale sia forse prudente, con Genette, sospettare della 'sincerità' ideologica del romanziere, che non si fa certo scrupoli nell'inventare «massime *ad hoc*, tanto poco sincere quanto i suoi enunciati narrativi e descrittivi»¹¹⁸.

Detto questo, resta comunque da interrogarsi sulle di-

¹¹⁵ PAVEL, *Mondi di invenzione* cit., p. 47. Cfr. anche WALTON, *Mimesis as Make-Believe* cit., pp. 130-37, 385 sgg. e 424 sgg.

¹¹⁶ GENETTE, *Finzione e dizione* cit., p. 32. Cfr. anche DOLEŽEL, *Heterocosmica* cit., pp. 22-23.

¹¹⁷ Cfr. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse* cit., pp. 331-32.

¹¹⁸ GENETTE, *Finzione e dizione* cit., p. 50. Cfr. anche ID., *Verosimiglianza e motivazione* cit.; e PAVEL, *Mondi di invenzione* cit., pp. 38-39.

namiche semiotiche, ermeneutiche e psicologiche innescate da quella realtà reinventata, da quello strano *patchwork* di creatività e ripetizione che è un testo letterario. Certo nessun testo – nemmeno il più follemente visionario – può rinchiudersi totalmente in se stesso: a parte gli «isolotti non finzionali»¹¹⁹ di cui è invariabilmente costellato, è sempre dotato di una specifica «porosità»¹²⁰ nei confronti delle informazioni provenienti dal mondo reale (perfino Gregor Samsa, almeno all'inizio, dorme in un letto e sogna come tutte le persone normali). Eppure esistono *gradi* di questa porosità; esistono scelte e stilemi e opzioni rappresentative che influenzano la natura del testo e la reazione estetica di chi lo legge. Anche se il Napoleone di Tolstoj ha lo stesso statuto ontologico di Pierre Bezuchov, il suo indissolubile rapporto con il Napoleone storico lo colloca comunque in una «classe semantica a sé stante», visto che «le persone finzionali e i loro prototipi attuali sono legati da un'identificazione attraverso mondi»¹²¹. Ed è ovvio che questo nesso relazionale dipende in gran parte dalla risposta del lettore, dalla sua competenza e dalla sua collaborazione ermeneutica, dal fatto di sapere (quanto meno) chi è Napoleone Bonaparte o di scoprire, magari studiando un atlante, che nella Franca Contea ci sono ben due cittadine chiamate Verrières, ma che nessuna di esse corrisponde a quella descritta da Stendhal.

A questo punto, potremmo forse assestarci su una conclusione provvisoria. Se il testo letterario «ci indirizza, salvo indicazioni contrarie, all'enciclopedia che regola e definisce il mondo "reale"»¹²² (Gregor Samsa ha due gambe e due braccia, fino al momento – in realtà *subito* – in cui si ritrova una «fila di gambette» davanti agli occhi), allora il testo realista sarebbe quello più strettamente conforme agli articoli di questa enciclopedia, quello che non richiede al lettore particolari sforzi di adattamento perché le informazioni che veicola, come sostiene Goodman, scorrono in

¹¹⁹ GENETTE, *Finzione e dizione* cit., p. 50.

¹²⁰ PAVEL, *Mondi di invenzione* cit., p. 150.

¹²¹ DOLEŽEL, *Heterocosmica* cit., p. 18.

¹²² ECO, *Lector in fabula* cit., p. 131.

modo facile e inavvertito¹²³. Il principio di realtà, o «principio di scostamento minimo»¹²⁴, sarebbe insomma la sua pietra di paragone: violarlo in modo più o meno plateale, narrando la storia di un uomo che si trasforma in un insetto, significherebbe estromettersi automaticamente dal pur vasto territorio del realismo.

C'è tuttavia qualcosa di fortemente problematico e riduttivo in questa concezione. Innanzitutto, lo abbiamo detto, *la* realtà è un insieme ben più instabile e fluido di quanto possa far pensare qualunque scorciatoia essenzialista. Di per sé, certo, basterebbe dire che il testo realista non si conforma *alla* realtà in quanto tale, ma alla specifica *versione* della realtà – storicamente e culturalmente condizionata – contemplata dall'autore nel momento in cui lo scrive, e che i lettori presenti o futuri lo percepiscono sulla base delle loro versioni, più o meno coincidenti con quella d'origine. Ma questa soluzione cautamente relativista non rimuove il vizio estetico di fondo, né rende ragione di alcuni inoppugnabili fatti della storia letteraria. L'idea che il testo realista aspiri davvero a una confusione mimetica, a una sorta di convergenza asintotica con il mondo reale, sostituendosi più o meno subdolamente ad esso, non è altro che un'astrazione ideologica, un idolo polemico che non potrebbe reggere la prova di un unico, effettivo riscontro testuale. È difficile – e lo vedremo – trovare un testo che non neghi, mentre li afferma, i diritti di ferro della realtà, che non si ribelli più o meno surrettiziamente al determinismo tirannico della «cosa che è». Nemmeno gli autori più coscientemente realisti (si pensi a Zola) sono stati talmente miopi, dogmatici e deterministi da mettere davvero in pratica le loro teorie, rinunciando a imprimere ai loro scritti quell'inatteso, spesso impercettibile «clinamen» che, solo, può fare di un testo una vera opera d'arte¹²⁵.

¹²³ Cfr. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte* cit., p. 39; e ID., *Ways of World-making* (1978) [trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 23].

¹²⁴ Cfr. M.-L. RYAN, *Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure*, in «Poetics», 1980, n. 8.

¹²⁵ CALVINO, *Cibernetica e fantasmi* cit., p. 331.

La scrittura, anche quella più pedissequamente realista, vive sempre nello scarto, nello spazio dell'alterità e dell'eccezione: è un'attività che *derealizza* inevitabilmente il mondo reale da cui si alimenta: «tutto ciò che le opere contengono in sé di forma e di materiali, di spirito e di materia, è emigrato dalla realtà nelle opere d'arte e si è lì spogliato della sua realtà»¹²⁶. Per questo, uno scrittore incapace di tradire la realtà non diventa affatto più realista, ma finisce per gremire le sue opere di materiali inerti e opachi, perché i fatti – diceva Vigny – sono rozzi, insulsi, spesso mal costruiti: sono «come un blocco di marmo non sgrossato» che l'artista, se è davvero tale, trasforma in una «statua imperitura»¹²⁷.

Il realismo sconta insomma questo ennesimo paradosso: si trova in mezzo al guado, vive in una fluida terra di mezzo tra la realtà e i suoi fantasmi, lacerato – tanto per scindere l'ambigua congiunzione aristotelica – tra *verosimiglianza* e *necessità*, tra il progetto (etico, o più spesso retorico) di testimoniare fedelmente l'esperienza e l'esigenza (poetica) di tradirla, di sovvertirla dall'interno. È con un apologo curioso che Nabokov, nel suo fiero antirealismo, racconta l'origine della letteratura:

La letteratura non è nata il giorno in cui un ragazzo, gridando al lupo al lupo, uscì di corsa dalla valle di Neanderthal con un gran lupo grigio alle calcagna: è nata il giorno in cui un ragazzo arrivò gridando al lupo al lupo, e non c'erano lupi dietro di lui. Non ha molta importanza che il poverino, per aver mentito troppo spesso, sia stato alla fine divorato da un lupo. L'importante è che tra il lupo del grande prato e il lupo della grande frottole c'è un magico intermediario: questo intermediario, questo prisma, è l'arte della letteratura¹²⁸.

Ma è esattamente qui che sta il gioco, e anche il rischio e la sfida: nell'ambiguità, nella sottile indistinzione dei confini: nel fatto di ricamare la grande frottole sulle visioni e sui terrori dell'esperienza vissuta, trasformando in fanta-

¹²⁶ ADORNO, *Teoria estetica* cit., p. 175.

¹²⁷ A. DE VIGNY, *Réflexions sur la vérité dans l'art* (1927), in ID., *Cinq-Mars*, Gallimard, Paris 1980, p. 26.

¹²⁸ NABOKOV, *Lezioni di letteratura* cit., p. 35.

sma poetico un animale in carne ed ossa, divoratore di pecore e bambini. Se quel ragazzo avesse gridato «al drago al drago», o se avesse parlato di un lupo volante, certo nessuno l'avrebbe preso sul serio, né lui avrebbe rischiato di finire divorato: ma forse, il senso e l'effetto della sua bugia sarebbero stati completamente diversi.

Secondo interludio

Don Chisciotte

La notizia recata dal baccelliere Sansón Carrasco, di ritorno da Salamanca, è a dir poco sensazionale, e Sancho si affretta a riferirla al suo padrone:

mi ha detto che è già stampata in libri la storia della signoria vostra con il titolo de *L'ingegnoso hidalgo don Chisciotte della Mancha*, e dice che io ci sono ricordato col mio proprio nome di Sancho Panza, e la signora Dulcinea del Toboso, ed altre cose che ci accaddero quando eravamo soli, cosicché io mi son fatta la croce dalla meraviglia di come ha potuto saperle lo storico che le ha scritte¹.

A dispetto del suo nome, ironizza Cervantes, il baccelliere non è «di grande corporatura, ma di grande astuzia». È inoltre «amico di scherzi e burle», come dimostrano le ironiche blandizie con cui, poco dopo, si rivolge allo stesso Don Chisciotte:

Mi dia la grandezza vostra, signor don Chisciotte della Mancha, le mani da baciare poiché [...] giuro che la signoria vostra è uno dei più famosi cavalieri erranti che ci siano stati e ci saranno ancora su tutta la rotonda faccia della terra. Sia benedetto Cide Hamete Benegeli che lasciò scritta la storia delle vostre grandi imprese, e due volte benedetto sia il diligente studioso che si prese la cura di farla tradurre dall'arabo nel nostro volgare castigliano, per universale diletto delle genti².

Non è certo un mistero che la barocca genialità di Cervantes, quell'«arguzia epica» che «fa scaturire le avventu-

¹ M. DE CERVANTES, *El ingegnoso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) [trad. it. *Don Chisciotte della Mancia*, Garzanti, Milano 1974, vol. II, p. 476. Traduzione di L. Falzone].

² *Ibid.*, p. 478.

re della seconda parte, o almeno alcune di esse, dalla gloria letteraria di Don Chisciotte»³, abbia suscitato l'ammirazione di infiniti lettori e interpreti. Siamo infatti all'inizio della seconda parte, pubblicata nel 1615, a dieci anni di distanza dalla prima; e l'astuto Sansón è solo il primo dei numerosi lettori (fittizi) che l'*hidalgo* incontrerà sul suo cammino, lasciando nelle mani di noi lettori (reali) un oggetto dall'iridescente duplicità: da un lato un testo reale, cioè quel libro (il primo volume) che abbiamo appena finito di leggere; dall'altro un testo fittizio, cioè quel libro già stampato «in più di dodicimila copie»⁴, destinato a uno straordinario successo in tutta Europa, che viene letto, discusso e commentato dai personaggi interni alla finzione. Simmetricamente, il libro reale che noi stiamo leggendo (il secondo volume) si proietta sulla propria futura (e fittizia) redazione, nel momento in cui Don Chisciotte chiede a Sansón se l'autore abbia promesso «una seconda parte»:

– Sí, la promette, – rispose Sansón; – ma dice che non l'ha trovata né sa chi l'abbia, e quindi si è in dubbio se uscirà o no [...] non appena avrà trovato la storia che va cercando con particolari indagini, la darà subito alle stampe, spinto più dal profitto che gli viene dal pubblicarla che da alcun'altra lode.

Al che Sancho disse:

– Al denaro e al profitto bada l'autore? [...] Stia attento questo signor moro, o quello che è, a badare a quello che fa, ché io e il mio signore gli daremo con tanta facilità argomenti, in materia di avventure e di avvenimenti vari, che potrà comporre non solo una seconda parte, ma cento⁵.

Insomma, commenta Lucien Dällenbach, «siamo presi nel cerchio di un libro che anticipa il proprio avvenire nel momento in cui oppone a se stesso una negazione di esistenza col pretesto che non è un libro ma una realtà»⁶. È

³ TH. MANN, *Meerfahrt mit «Don Quijote»* (1934) [trad. it. *Una traversata con «Don Chisciotte»*, in ID., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Mondadori, Milano 1997, p. 805].

⁴ CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia* cit., vol. II, p. 478.

⁵ *Ibid.*, p. 486. La seconda parte, con un effetto di schiacciamento speculare, iniziava ovviamente in questo modo: «Nella seconda parte di questa storia e terza uscita di don Chisciotte, racconta Cide Hamete Benegeli che...» (*ibid.*, p. 463).

⁶ DÄLLENBACH, *Il racconto speculare* cit., p. 122.

infatti con «ira» e «dispetto» che Don Chisciotte, molto tempo dopo, reagisce alle parole di due personaggi che si apprestano a leggere «un altro capitolo della seconda parte di *Don Chisciotte della Mancha*», una versione delle sue gesta in cui appare – cosa incredibile e indegna – «già disamorato di Dulcinea del Toboso». La sua replica è immediata: «Chiunque dica che don Chisciotte della Mancha ha dimenticato o può dimenticare Dulcinea del Toboso, io gli farò intendere ad armi uguali ch'è assai lontano dalla verità»⁷. È l'ennesimo colpo di genio di Cervantes: è il suo supremo talento nel mescolare realtà e finzione, nel sovrapporre il piano editoriale a quello finzionale, quando decide – probabilmente in corso d'opera – di tematizzare nel romanzo non solo il 'vero' libro di gesta di Don Chisciotte, quello «che il nostro eroe sognava che qualcuno scrivesse su di lui quando si è messo in strada nella prima *sorrida*»⁸, ma anche la sua continuazione apocrifa, pubblicata nel 1614 a Tarragona da un certo Alonso Fernández de Avellaneda. Così, da qui in poi, «il vero don Chisciotte della Mancha, guida e astro dell'errante cavalleria», dovrà anche impegnarsi a dimostrare che il falsario Avellaneda «sbaglia e si scosta dalla verità», sconfessando totalmente quel Don Chisciotte fasullo che ha «usurato il suo nome» e «annientato le sue imprese»⁹.

Ovviamente, questo travolgente vortice barocco non fa che moltiplicare (e intrecciare) i mondi possibili:

l'eroe di invenzione Don Chisciotte, che nel mondo-base del romanzo possiede il massimo grado di realtà possibile, legge il prosieguo apocrifo della prima parte dell'opera di Cervantes e scopre l'esistenza di un Don Chisciotte fasullo, personaggio di invenzione nel mondo del «vero» Don Chisciotte. Il «vero» Hidalgo procede quindi a dimostrare la falsità degli episodi narrati da Avellaneda, paragonandoli ai fatti «veri» del racconto di Cervantes¹⁰.

Come se non bastasse, tutto questo si innesta su una più

⁷ CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancha* cit., vol. II, p. 836.

⁸ G. CELATI, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1986², p. 128.

⁹ CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancha* cit., vol. II, pp. 836-37.

¹⁰ PAVEL, *Mondi di invenzione* cit., p. 94.

basilare scissione di mondi, prodotta da quel pluralismo epistemologico, da quella prismatica scomposizione della verità in cui molti hanno visto la cifra della modernità del romanzo. C'è infatti il mondo dei romanzi cavallereschi letti da Don Chisciotte, e c'è il mondo in cui tenta di metterne in pratica codici e valori; c'è il mondo dei mulini a vento che lo travolgono, e c'è il mondo dei «giganti dalle lunghe braccia» contro cui sprona Ronzinante. E c'è poi, nel mezzo, tutto il mondo insidioso e cangiante delle apparenze e dei riflessi, un mondo gremito di attori, teatri, incantesimi, burloni, marionette e cartapesta, un mondo in cui i castellani si travestono da osti (o viceversa) e un «maligno incantatore» trasforma l'incomparabile volto di Dulcinea in quello di una rozza contadina. Evidentemente, «dove sta la verità?» o «qual è il mondo reale?» sono domande rovinosamente mal poste, e dunque prive di una risposta sensata. L'effetto primario del libro – e la radice della sua straniante ambiguità – sta proprio nella difficoltà di stabilire la 'reale' natura dei fatti, di attribuirli con certezza all'uno o all'altro mondo possibile.

È davvero una «strana situazione», diceva Viktor Šklovskij, riflettendo sull'incastro a scatole cinesi tra prima parte, seconda parte e continuazione apocrifia: «un personaggio romanzesco si sente reale, pur rimanendo, al tempo stesso, una figura di romanzo»¹¹. Per tradurre la stranezza in altre domande: dove inizia e finisce la realtà, e dove la finzione? Se la prima parte viene ricondotta allo statuto di testo (pubblicato), qual è lo statuto della seconda? Che rapporto c'è tra l'eroe e la sua controfigura letteraria, o tra il 'vero' Don Chisciotte e l'impostore creato da Avellaneda? È l'autore che imita la realtà o è piuttosto la realtà, come direbbe Wilde, che imita la sua opera, talmente «risaputa, letta e conosciuta da ogni genere di persone che, appena vedono qualche ronzino magro, dicono subito: "Ecco là Ronzinante"»?¹²

È ovvio che un libro in cui tutto è duplice e reversibile,

¹¹ V. ŠKLOVSKIJ, *O teorii prozy* (1920) [trad. it. *Una teoria della prosa*, Garzanti, Milano 1974, p. 155].

¹² CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia* cit., vol. II, p. 482.

sempre pronto a invertirsi nel suo contrario, offra due risposte speculari a queste domande. Da un lato si può pensare, con Thomas Mann, che

Don Chisciotte e il suo scudiero in questa seconda parte escono dalla sfera di realtà cui appartenevano, cioè dal libro in cui vivevano, e, lietamente salutati dai lettori della loro storia, incedono in carne e ossa, come realtà potenziata, in un mondo il quale, come loro stessi rispetto al mondo precedente, al mondo stampato, rappresenta un grado superiore di realtà¹³.

Non a caso, i lettori delle loro imprese tentano di confrontare gli originali in carne e ossa con le rispettive controfigure fittizie, rilevando affinità e differenze. D'altro lato, con Foucault, si può assistere alla progressiva metamorfosi di Don Chisciotte in un libro, un libro «che detiene la sua verità» e che lui tenta strenuamente di proteggere da errori, contraffazioni e contaminazioni apocriefe, acquistando in tal modo la sua specifica realtà:

realtà che deve solo al linguaggio e che resta tutta quanta interna alle parole. La realtà di Don Chisciotte non è nel rapporto tra parole e mondo, ma nella tenue e costante relazione che i segni verbali intrecciano da sé a sé¹⁴.

È un ripiegamento, una sorta di implosione del personaggio nella sua natura fittizia che sembra iscritto, del resto, nella sua stessa genesi. Perché all'inizio, *nel mondo*, esiste solo un tranquillo gentiluomo con un nome singolarmente incerto (Quijada? Quesada? Quijana?) e una passione sfrenata per la lettura. Ed è solo quando quel lettore onnivoro riemerge dai libri che l'eroe del romanzo, decidendo di chiamarsi «Don Quijote», inizia a esistere, trasmutato nella sostanza dei romanzi di cavalleria, plasmato dei loro codici e *topoi*, rituali e modelli, figure retoriche e sistemi di valori. «L'intero suo essere non è che linguaggio, testo, fogli stampati, storia già trascritta»¹⁵. Ogni azione che compie è funzionale a una storia che è stata o che dovrà essere narrata, scritta, tramandata come vicenda

¹³ MANN, *Una traversata con «Don Chisciotte»* cit., p. 806.

¹⁴ FOUCAULT, *Le parole e le cose* cit., p. 63.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

esemplare e memorabile. È poi la sua peculiare disgrazia, è la sua grottesca tragedia che quella storia possa essere solo oggetto di scherno, pietà, inganno o manierata adulazione, da parte di chi (ossia *tutti gli altri*) la sente irreparabilmente aliena, fuori tempo, piovuta da un inverosimile *altrove*, iscritta in un genere letterario ormai subalterno e residuale, una sorta di sciocca e patetica fiaba da adulti¹⁶.

Così, proprio all'inizio della storia, troviamo il cavaliere e il suo ronzino sorpresi dal crepuscolo, «stanchi e morti di fame», al termine di una giornata in cui non è accaduto «nulla degno d'esser narrato»¹⁷. Scorgendo un'osteria (o forse un castello con quattro torri e «cuspidi di fulgido argento»), il cavaliere vi cerca cibo e riparo. Finché, conclusa la sua magra cena, si sente rivolgere dal governatore della fortezza (o forse dall'oste) una strana richiesta:

Gli domandò se portava denaro; don Chisciotte rispose che non aveva un soldo, perché non aveva mai letto nelle storie dei cavalieri erranti che alcuno di essi ne avesse portato con sé. A ciò l'ospite replicò che s'ingannava; che se anche nelle storie non lo si scriveva, non essendo sembrato ai loro autori necessario scrivere una cosa di cui era tanto evidente la necessità, come quella di portar denari e camicie pulite, non per ciò si doveva credere che non ne portassero¹⁸.

Bisogna riconoscere che questo «furbacchione», oltre che oste e castellano, è anche un acuto critico letterario: sa bene che gli scrittori lavorano in gran parte per selezione ed esclusione: sa che ogni testo – e il genere in cui si iscrive – è un modello della realtà più o meno stilizzato, codificato secondo precisi vincoli e regole, che fissano i confini del lecito e dell'illecito, dell'implicito e dell'esplicito. E il problema di Don Chisciotte è proprio questo: trovarsi in una storia (e in un genere) in cui è «necessario» scrivere di queste volgari esigenze – mangiare, vestirsi, lavorare, pagare, curarsi le ferite o addirittura rimborsare i danni del-

¹⁶ Cfr. M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris 1972, p. 194.

¹⁷ CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia* cit., vol. I, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 28-29.

le proprie imprese. Di fatto, sulle prime, sembra lasciarsi convincere dalla sapiente retorica dell'ospite: torna a casa per procurarsi del denaro «e, vendendo una cosa, impegnandone un'altra, sempre a suo scapito, mise insieme una certa sommetta»¹⁹. Ma basta un nulla per oscurare questo barlume di pragmatica ragionevolezza: la memoria dei libri e la promessa utopica del desiderio lo riprecipitano subito nella magica, prepotente sfera d'influenza di quell'*altra* storia, così nobile e bella, ma ormai non più raccontabile. «Felice età e secoli felici quelli a cui gli antichi diedero il nome di età dell'oro», quando si «ignoravano queste due parole: *tuo e mio*»²⁰. In quell'epoca non sarebbe mai successo (o forse non sarebbe mai stato narrato) ciò che Don Chisciotte subisce in un'avventura successiva, quando un altro locandiere pretende di essere pagato per i letti, la cena e la biada delle bestie. Ma lui non demorde:

ciò che si può fare ora è che mi esentiate dal pagare, giacché non posso contravvenire alle leggi dei cavalieri erranti, dei quali so con certezza (senza che finora abbia letto nulla in contrario) che non pagarono mai alloggi né altro nelle locande ove si fermavano, perché si deve loro per diritto e privilegio ogni buona accoglienza che vien loro usata²¹.

Ma è proprio nella sua storia che Don Chisciotte è costretto a leggere, forse senza capire, «qualcosa in contrario»: la smentita della sua caparbia verità è iscritta in ogni angolo di questa «età del ferro» che si ostina a non riconoscere, piena di soldi e osterie, contadini e mercanti, abiti strappati e ossa rotte, in cui i cavalieri con cui duellare non sono che miraggi o burloni travestiti. È l'umorismo – o forse la sfrenata crudeltà – di Cervantes, la sua fermezza nel coprire l'eroe di umiliazioni ridicole e meschine, mettendo a nudo l'«amara complicità con la realtà volgare»²². In questo senso, la formula del romanzo potrebbe essere enunciata in termini relativamente semplici: si inventa un eroe «impermeabile al mondo» che ne ignora leggi e costumi; lo si

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ *Ibid.*, p. 72.

²¹ *Ibid.*, p. 117.

²² MANN, *Una traversata con «Don Chisciotte»* cit., p. 813.

induce a lanciare la sua sfida al mondo, narrando la storia di un incontro mancato, «un incontro che di fatto avviene, ma culturalmente non si realizza», se non nelle forme dell'equivoco e del malinteso; in tal modo, l'alterità costitutiva dell'eroe «rivela pienamente la "realtà" di questo mondo che gli è estraneo», questo «mondo attuale e presente», questo «mondo vero»²³. E il paradosso, sottolinea Jauss, è che «la realtà del mondo terreno non era mai stata messa in luce e resa descrivibile nella sua contingenza e ambiguità come qui, nell'orizzonte della finzione»²⁴.

La scissione epistemologica, dunque, traccia uno spartiacque cruciale anche tra generi, stili e modelli di rappresentazione. Di fronte ai lettori, osserva Spitzer, prende vita una «realtà plurivalente» spezzata in un «doppio punto di vista», al cui centro sta la «doppia personalità» di Don Chisciotte²⁵: da un lato il mondo dei vecchi libri di cavalleria, dall'altro il mondo di un nuovo genere letterario. Non è affatto un caso che uno dei pochi libri risparmiati dal rogo della biblioteca di Don Chisciotte sia *Tirante il Bianco*, nel quale – ammette il curato – «i cavalieri mangiano, dormono, muoiono nel loro letto e fanno testamento prima di morire, con molte altre cose di cui mancano tutti gli altri libri di questo genere»²⁶. Se *Don Chisciotte* è davvero, come tutti ripetono, il prototipo e l'archetipo del romanzo moderno, il «primo grande romanzo della letteratura universale»²⁷, è anche perché Cervantes imprime al genere in via di formazione quella «tendenza mimetica»²⁸ che ne rappresenta uno dei pochi, riconoscibili tratti distintivi, il prin-

²³ A. BERARDINELLI, *L'incontro con la realtà*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, II, *Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 343-44.

²⁴ H. R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982) [trad. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, I, *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, il Mulino, Bologna 1987, p. 348].

²⁵ L. SPITZER, *Linguistic Perspectivism in the Don Quixote* (1948) [trad. it. *Prospettivismo nel «Don Quijote»*, in ID., *Cinque saggi di ispanistica*, Giappichelli, Torino 1962, pp. 83, 103 e 105].

²⁶ CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia* cit., vol. I, p. 47.

²⁷ G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans* (1916) [trad. it. *Teoria del romanzo*, Pratiche, Parma 1994, p. 130].

²⁸ Cfr. FRYE, *Anatomia della critica* cit., pp. 69, 175 e 178.

cipale snodo identitario che ha permesso di attribuirgli un contrassegno specifico (*novel*) e di differenziarlo dalle forme narrative precedenti (*romance*).

Siamo al punto, insomma, in cui l'articolazione teorica del problema si innesta nella storicità di quei fluidi, imprevedibili organismi culturali che sono i generi letterari. È infatti l'indiscutibile nesso tra realismo e romanzo, inteso come *novel*, che giustifica il selettivo arbitrio con cui proseguiremo il nostro viaggio, proiettando (e restringendo) la parabola storica del realismo sulla modernità e sulla sua più rappresentativa forma simbolica. Certamente è possibile (e Auerbach ne è la prova più luminosa) studiare il realismo nel poema epico, nel dramma medievale, nel romanzo cortese, nella novella, nell'autobiografia, nella tragedia elisabettiana, e forse perfino nella lirica (per non parlare, in ambito extraletterario, del realismo nella pittura, nella fotografia o nel cinema). Ma non c'è dubbio che il *novel*, storicamente, ne rappresenti il banco di prova decisivo, il genere in cui sono attecchite, cresciute e sfumate – senza mai svanire del tutto – le sue ambizioni supreme, in cui sono esplose le sue laceranti aporie, in cui la sfida tra letteratura e mondo ha raggiunto spesso il punto di rottura, finendo tuttavia per esprimere (o addirittura plasmare) la moderna concezione della realtà. In questo senso, «la questione del realismo ha finito per coincidere con quella di un genere, il romanzo, che tende a sua volta a inglobare l'intera letteratura»²⁹.

Ovviamente, nello smagliante archetipo del *siglo de oro*, tutto questo è ancora allo stato seminale; è una sorta di germe, pronto a svilupparsi in tutta la sua ambivalente potenzialità. Potremmo dire, anzi, che la portata storico-letteraria del *Don Chisciotte*, «probabilmente l'opera singola più influente dell'intera storia del romanzo»³⁰, sta proprio nella sua ambiguità, nel suo enigmatico e reversibile equi-

²⁹ H. MITTERAND, *L'Illusion réaliste*, Puf, Paris 1994, p. 1.

³⁰ G. BEER, *The Romance*, Methuen & Co., London 1970, pp. 42-43. Si veda anche R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961, p. 67: «Non esiste una sola idea del romanzo occidentale che non sia presente in germe in Cervantes».

librio, nella sua capacità di rimanere in bilico tra due visioni del mondo (e due idee di letteratura) radicalmente contrapposte. Poco importa che Cervantes, come ricorda Auerbach, concepisca il romanzo come un «onesto divertimento»³¹, o che la sua unica e conclamata intenzione sia parodiare le ridicole stravaganze dei libri di cavalleria. Né è così decisivo stabilire – *vexata quæstio* – se l'autore parteggi per la matura cognizione del mondo o per l'eroica, romantica cecità del suo eroe. Perché è *il testo stesso*, nell'orizzonte del suo imponente accumulo ermeneutico, che esibisce e non risolve l'ambigua dialettica di questo scontro – nelle fioriture retoriche, nell'assurda comicità delle situazioni, nella scansione farsesca delle avventure, nel malinconico epilogo. È solo con un consapevole abuso che si può definire Cervantes «il primo grande realista moderno»³². Se non altro perché il realismo del testo viene continuamente, ostinatamente contestato dall'interno, sovvertito dalla corrosiva volontà dell'eroe di stabilire che cosa è vero, reale, e soprattutto che cosa è degno di esserlo. «Nel *Don Chisciotte*», insomma, «il realismo più che trionfare mostra i suoi limiti»³³. O forse si mostra nella sua forma paradigmatica e quintessenziale, che avrà una lunga discendenza nella successiva storia del romanzo: cioè il conflitto, la tensione, l'antinomia irrisolta tra progetto e testo, poetica e scrittura; tra il realismo come valore irrinunciabile, metodo di conoscenza e di verifica, strumento di crescita umana e morale, e il realismo come schiavitù e disvalore, piattezza, banalità, rassegnazione, resa incondizionata al disinganno e alla trionfante prosa del mondo.

Non a caso, nella fascinosa archeologia di Foucault, *Don Chisciotte* è il primo, stranito testimone dell'avvenuto divorzio tra le parole e le cose: è il «pellegrino meticoloso» che vaga in cerca di somiglianze perdute: è colui che decifra l'ormai illeggibile superficie del mondo – trasformandola in segno – per confermare le figure dei libri, per dimostrare ancora una volta che quelle mirabili favole dicono il vero.

³¹ AUERBACH, *Mimesis* cit., vol. II, p. 115.

³² BERARDINELLI, *L'incontro con la realtà* cit., p. 344.

³³ *Ibid.*, p. 345.

Tutto il suo cammino è una ricerca delle similitudini [...] Le greggi, le fantesche, le locande ridiventano il linguaggio dei libri nella misura impercettibile in cui somigliano ai castelli, alle dame, agli eserciti. Somiglianza ogni volta delusa che trasforma la prova cercata in derisione e lascia per sempre vuota la parola dei libri [...] La scrittura e le cose non si somigliano. Tra esse, Don Chisciotte vaga all'avventura³⁴.

Ma allora, se le parole dei vecchi *romances* non fanno più presa sulle cose, l'unica alternativa alla follia è reinventarsi un linguaggio, cambiare genere, impostare un nuovo approccio alla rappresentazione del mondo: è aprire gli occhi sulla realtà e tentare di sfidarla sul suo terreno. Senza dimenticare, però, che quell'antico legame di somiglianza è spezzato per sempre, e che tentare di ricucirlo su diverse, incompatibili basi epistemiche significa rassegnarsi a qualche surrogato illusorio, o – molto peggio – annientare la parola sotto la reificante opacità del mondo. Perché *Don Chisciotte*, visto da qui, ha davvero il potere prefigurante dei grandi archetipi: mostra cioè che la letteratura, e in particolare il *novel*, non potrà «rinunciare alla finzione neppure nel suo percorso moderno [...] verso l'antifinzione»³⁵; che nemmeno la più convinta, rigorosa poetica realista potrà neutralizzare quell'ostinata oltranza del linguaggio, quello strano bisogno mentale – così tipicamente umano – di trasformare un mulino a vento in un enorme e bellicoso gigante.

³⁴ FOUCAULT, *Le parole e le cose* cit., pp. 62-63.

³⁵ JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* cit., vol. I, p. 348.

Parte seconda
Percorsi

Per progettare un libro – o un'evasione – la prima cosa è sapere cosa escludere.

ITALO CALVINO

Capitolo primo

Menzogne simili al vero

1. *Vero, falso, verosimile.*

È probabile che l'intuizione di Édouard colga nel segno:

Sarà forse perché, tra tutti i generi letterari [...] il romanzo resta il più libero, il più *lawless*..., sarà forse per questo, per paura di questa stessa libertà [...] che il romanzo si è sempre timorosamente aggrappato alla realtà?¹

A meno che non valga (anche) la reciproca: forse è la tendenza mimetica del romanzo, il suo bisogno congenito di aderire alle contorte, capricciose pieghe del reale, che ha messo automaticamente fuori gioco qualunque idea normativa di genere, che ha posto tra le mani dei romanzieri un materiale duttile, amorfo, infinitamente plasmabile, refrattario ai canoni e alla tradizione, con cui ognuno ha potuto liberamente rimodellare forme e profili di questa «favola senza regole»².

Non è certo il caso di impantanarsi nei paradossi dell'uovo e della gallina. Se non per rilevare una certa dinamica complementare, la piena (e in fondo non 'viziosa') circolarità del processo: se è vero cioè che il romanzo sviluppa la sua istanza realistica in una palese insofferenza alla servitù delle regole, è altrettanto vero che può sopravvivere al vuoto normativo in cui cresce solo trovando un appiglio fuori di sé, sporgendosi oltre il linguaggio e la letteratura, brancolando sempre più vistosamente verso quella vaga entità

¹ GIDE, *Les Faux-monnayeurs* cit., pp. 182-83. Cfr. anche ID., *Journal des Faux-monnayeurs*, Gallimard, Paris 1995, p. 61: «Finora il romanzo si è sempre, e in tutti i paesi, aggrappato alla realtà».

² JAMES, *La lezione di Balzac* cit., p. 368.

chiamata 'mondo reale'. La sua stessa natura critica e contestataria è funzionale a questo obiettivo: la sua tendenza a parodiare gli altri generi, a smascherare «la convenzionalità delle loro forme e del loro linguaggio»³, lo porta a definirsi, a ritagliarsi un'identità proteiforme proprio nell'antinomia tra stile ed esperienza, tradizione e rottura, stereotipo e fatto vero. È stato peraltro *Don Chisciotte*, come ci ricorda Albert Thibaudet, a pronunciare il suo «No! di fronte ai romanzi»⁴, cioè a quella tradizione narrativa che per secoli – dalle *chansons de geste* al poema cavalleresco, dal romanzo cortese a quello pastorale – aveva riflesso e plasmato l'immaginario letterario d'Occidente, tracciando accuratamente i confini del raccontabile intorno a un paesaggio magico e stilizzato, dominio esclusivo della retorica, di una fantasia astratta e rituale, di un sistema simbolico e assiologico altamente formalizzato. In questo senso, la storia del romanzo potrebbe essere vista (anche) come «un tentativo di evadere le leggi di quella che Scott chiamava "la terra della finzione": le stereotipie che ignorano la realtà e che dalla realtà sono così lontane da doverle identificare con l'assurdo»⁵.

Già il romanzo picaresco spagnolo, tra Cinquecento e Seicento, mette a frutto le risorse del comico e del rovesciamento satirico per smascherare la «cattiva convenzionalità» e «tutto il regime esistente»⁶. La base storica su cui cresce – il crollo dell'ordine sociale feudale – viene elaborata a livello simbolico attraverso precise opzioni tematiche e formali, che avranno un riconoscibile influsso sull'evoluzione successiva del romanzo: da un lato la definizione di una soggettività, l'impostazione di un rapporto *Io-mondo* mediato dalla narrazione in prima persona del *pícaro*, l'allegro furfante, il protagonista risolutamente antieroico e scettico, cinico e antipatetico; dall'altro la car-

³ M. BACHTIN, *Voprosy literatury i estetiki* (1975) [trad. it. *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, p. 449].

⁴ A. THIBAUDET, *Le Liseur de romans* (1925) [trad. it. *Il lettore di romanzi*, a cura di F. Bertoni, Liguori, Napoli 2000, p. 43].

⁵ F. KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (1966) [trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972, p. 148].

⁶ BACHTIN, *Estetica e romanzo cit.*, p. 311.

nevalesca sfilata del mondo quotidiano, il vivido corteggio di muli e taverne, merci e prostitute, desideri e bisogni materiali (in primo luogo la fame) che si snodano lungo il cronotopo centrale del genere picaresco, la strada, il luogo dell'erranza e dell'incontro, dove tutte le classi sociali possono confondersi e rimescolarsi. Ne deriva - osserva Auerbach - «un quadro vivacissimo, basato sulla realtà della vita spagnola», anche se «è un genere troppo pittoresco per essere realistico nel senso moderno della parola; si oppone, con violento contrasto, ai romanzi cavallereschi e pastorali, ma è altrettanto fantasioso»⁷.

È proprio il successo del romanzo picaresco, in tutta Europa e particolarmente in Francia, che accelera la disgregazione della materia eroica e la progressiva, parziale presa d'atto di una realtà sociale fino ad allora in gran parte trascurata. I tentativi di Sorel, Scarron e Furetière vanno esattamente in questa direzione: ambiscono a fondare un *roman comique*, o *bourgeois*, che possa rimuovere le censure contenutistiche e demistificare gli assurdi stereotipi dei romanzi preziosi o pastorali, dove i pastori, «senza prendersi troppa cura delle loro greggi, pensano solo a fare l'amore»⁸. Perché i *romans comiques*, osserva Sorel, non sono «narrazioni piene di buffonerie basse e impudiche», ma «quadri naturali della vita umana»⁹ in cui i nobili convivono con gli umili, in cui i lettori trovano argomenti svincolati dalla tradizione e accessibili all'esperienza comune. Non tutti, infatti, vogliono leggere storie eroiche e mirabolanti: alcuni preferiscono «piccole avventure come una visita a Parigi o una passeggiata, tali che potrebbero succedere a loro stessi o a persone di loro conoscenza, perché ciò sembra loro più naturale e più credibile»¹⁰.

⁷ E. AUERBACH, *Introduction aux études de philologie romane* (1948) [trad. it. *Introduzione alla filologia romanza*, Einaudi, Torino 1963, p. 213]. Sul romanzo picaresco cfr. F. RICO, *La novela picaresca y el punto de vista* (1970) [trad. it. *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Mondadori, Milano 2001].

⁸ CH. SOREL, *De la connaissance des bons livres* (1673), in COULET (a cura di), *Idées sur le roman* cit., p. 100.

⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰ Sorel citato in A. PIZZORUSSO, *La poetica del romanzo in Francia* (1660-1685), Sciascia, Caltanissetta-Roma 1962, p. 70.

Naturale, credibile e soprattutto *verosimile*: è in nome di queste parole d'ordine che il classicismo francese innescò un processo di reazione contro la stravaganza, l'artificio costruttivo e l'enfasi sentimentale dei monumentali *romances* barocchi di Gomberville, La Calprenède o Mlle de Scudéry. Secondo il maggiore teorico del Seicento francese, Pierre-Daniel Huet, «la verosimiglianza, che non si trova sempre nella Storia, è essenziale nel Romanzo»¹¹. Che poi la stessa Mlle de Scudéry, nella prefazione a *Ibrahim* (1641), faccia della verosimiglianza l'indispensabile chiave di volta dell'«edificio» romanzesco, è la riprova dello statuto ambiguo e spesso generico di una nozione tanto invocata quanto indefinita, usata spesso in modo capzioso e strumentale. In ogni caso, è in nome della ragione e della natura che il filone eroico viene contestato, non tanto e non solo dal romanzo comico, sostanzialmente neutralizzato dal suo scarso successo, quanto dalla *novella galante* di Segrais o di Mme de Lafayette, un modello di narrazione sobria e lineare, improntata alla storia, intesa a mostrare «le immagini delle cose come siamo abituati a vederle succedere», più che «come la nostra immaginazione se le figura»¹². Nel 1683, Du Plaisir può constatare con un certo sollievo che le «piccole storie», questi «quadri naturali e familiari» che seguono «il corso ordinario della natura», hanno completamente soppiantato i grandi romanzi, in seguito a una vera e propria rivoluzione del gusto:

ciò che fa odiare i vecchi romanzi è ciò che innanzitutto bisogna evitare in quelli nuovi [...] la loro prodigiosa lunghezza, il miscuglio di tante storie diverse, il gran numero di attori, l'eccessiva antichità dei soggetti, la pesantezza della costruzione, la scarsa verosimiglianza¹³.

Così, le prime pagine della *Principessa di Clèves* (1678) delineano un'ambientazione storica estremamente curata,

¹¹ P.-D. HUET, *Traité de l'origine des romans* (1670) [trad. it. *Trattato sull'origine dei romanzi*, Einaudi, Torino 1977, pp. 6-7].

¹² J. SEGRAIS, *Les Nouvelles françoises* (1656), in COULET (a cura di), *Idées sur le roman* cit., p. 96.

¹³ DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (1683), *ibid.*, pp. 128 e 130.

predispongono lo scenario per una vicenda che appare possibile – e verosimile – soltanto in una determinata epoca, in un preciso contesto politico e sociale. È su questo imprescindibile supporto che Mme de Lafayette innesta un racconto in cui – parole sue – non c'è «nulla di romanzesco», in cui la condensazione spazio-temporale, la linearità della trama, la rigorosa unità di composizione e di stile storiano le lusinghe degli sviluppi favolistici per concentrarsi su una rappresentazione veritiera dei caratteri e delle passioni, tanto più 'autentiche' quanto più contrastano con gli inganni, le maschere e gli artifici dell'universo sociale, dove «ciò che appare non è quasi mai la verità»¹⁴.

Abbiamo già avuto modo di constatare quali ambiguità, quali compromessi e sotterfugi si celino spesso nell'anelito degli scrittori nei confronti del 'vero'. Forse, come suggerisce Alberto Castoldi, *La principessa di Clèves* è il banco di prova ideale per cogliere il carattere compromissorio di questa poetica del verosimile¹⁵, di questo gioco delicato e sottile tra storia e invenzione, realtà e verosimiglianza, verità delle passioni e artificio dei modelli culturali. C'è una famosa scena in cui Mme de Clèves, innamorata del duca di Nemours, confessa spontaneamente al marito il suo sentimento: «sto per farvi una confessione che nessuna donna ha mai fatto a suo marito; ma l'innocenza della mia condotta e delle mie intenzioni me ne danno la forza»¹⁶. È davvero uno di quei luoghi in cui si misura l'azzardo della grande arte: è un episodio che sfida qualunque codice, attesa o previsione ragionevole, e che per questo è stato oggetto di un'accesa polemica: è il sigillo di un'oltranza poetica, di una fermezza caparbia nell'assumere a proprio rischio e pericolo qualcosa di incongruo, qualcosa di scandalosamente arbitrario e impreveduto, in nome di una necessità e di una logica – quella dell'opera d'arte – che ha solo vaghi, episodici punti di contatto con il senso comune. Per il Seicento francese è infatti assolutamente *inverosimile* che una donna, senza esservi co-

¹⁴ M.-M. DE LAFAYETTE, *La Princesse de Clèves* (1678), in ID., *Romans et nouvelles*, Garnier, Paris 1961, p. 265.

¹⁵ Cfr. A. CASTOLDI, *Il realismo borghese*, Bulzoni, Roma 1976, p. 34.

¹⁶ LAFAYETTE, *La Princesse de Clèves* cit., p. 333.

stretta, faccia una simile confessione a suo marito. Ne è prova l'incredula, stranita consapevolezza della stessa Mme de Clèves. Rimasta sola, e ripensando al suo gesto,

ne fu talmente spaventata che poté a malapena immaginarsi che fosse vero [...] Si chiedeva perché avesse fatto una cosa così rischiosa, e le sembrava di averla intrapresa senza quasi averne il proposito. *La singolarità di una tale confessione, di cui non trovava alcun esempio*, gliene faceva cogliere tutto il pericolo¹⁷.

È significativo che sia la stessa Mme de Lafayette a segnalare (e a rivendicare) il suo azzardo, assumendo nel corpo stesso del romanzo la percezione di un'anomalia, prevenendo in qualche modo le obiezioni che lettori e critici non avrebbero mancato di porle. Così, più avanti, quando la principessa si sente raccontare dalla Delfina la sua stessa storia, che ormai circola (benché senza nomi) di bocca in bocca, non può fare a meno di commentare: «Questa storia non mi sembra molto verosimile, signora [...] e vorrei proprio sapere chi ve l'ha raccontata»¹⁸.

Il classicismo francese porta insomma alle estreme conseguenze un'implicazione già presente in Aristotele, che in questo contesto storico trova una delle sue manifestazioni più vistose: la connivenza tra verosimile e *doxa*, tra naturalezza e accettabilità, tra probabilità poetica e consenso sociale. Perché è l'enciclopedia sociale, quell'elaborato *corpus* di abitudini, stereotipi e (pre)giudizi che va sotto il nome di *bienséance*, a stabilire i criteri della verosimiglianza, in una perfetta complicità ideologica tra sistema letterario e sistema culturale:

verosimiglianza e buona creanza s'incontrano in un unico criterio, vale a dire «quello che è conforme all'opinione del pubblico» (Rapin). Questa «opinione», reale o supposta, corrisponde abbastanza precisamente a ciò che chiameremmo oggi un'ideologia, ossia un corpo di massime e di pregiudizi che costituisce al tempo stesso una visione del mondo e un sistema di valori¹⁹.

¹⁷ *Ibid.*, p. 337. Il corsivo è mio.

¹⁸ *Ibid.*, p. 345.

¹⁹ GENETTE, *Figure II* cit., p. 45. Cfr. anche BARTIÈS, *L'effetto di reale* cit., p. 157: «il verosimile non è mai altro che l'opinabile: è completamente assoggettato all'opinione (del pubblico)».

Secondo le regole della *bienséance* (che nel sistema semantico dell'epoca sfuma nelle nozioni di *raison*, *nature*, *bon sens*, *bon goût*, *convenance*, *justesse* ecc.), il gesto di Mme de Clèves è semplicemente *scandaloso*, perché non corrisponde ad alcuna verità socialmente condivisa che possa motivarlo (sul piano narrativo) e legittimarlo (sul piano morale). Se «capire il comportamento di un personaggio significa riferirlo a una massima accettata», «un comportamento è incomprensibile o *stravagante* allorché nessuna massima accettata può renderne conto. [...] il comportamento della principessa è dunque incomprensibile nel senso preciso che è un'azione senza massima»²⁰. In questo modo, natura e cultura si costruiscono e si legittimano a vicenda, in un processo perfettamente circolare: rispettare (o trasgredire) l'ordine morale e ideologico equivale a rispettare (o a trasgredire) l'ordine naturale delle cose: «in un circuito chiuso, "l'opinione" e "la realtà" si modellano l'un l'altra, in modo che i "dati di fatto" della seconda servano come prova irrefutabile della legittimità della prima»²¹.

È quindi del tutto evidente che, a questa altezza storica, la pretesa di verità e la presunta lotta contro gli stereotipi non possono (né vogliono) aspirare ad alcuna immediatezza letterale, perché il verosimile è a sua volta un reale mediato, convenzionale, socialmente digerito, un sistema di *contraintes* e di motivazioni implicite che orientano le scelte di chi voglia narrare, come diceva Huet, «menzogne simili al vero»²². Non a caso, nella formula, l'accento è destinato a cadere più sul *simile* che sul *vero*: perché «il vero – diceva Boileau, sulla scorta di Aristotele – può talvolta non essere verosimile»²³, cioè inadatto, stravagante, incredibile, non integrabile nel sistema di coerenza dell'opera letteraria. Forse, l'ennesimo paradosso della *mimesis* lette-

²⁰ GENETTE, *Figure II* cit., p. 47.

²¹ PRENDERGAST, *The Order of Mimesis* cit., p. 121.

²² HUET, *Trattato sull'origine dei romanzi* cit., p. 6.

²³ «Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable»: BOILEAU-DESPRÉAUX, *Arte poetica* cit., p. 73. Formule simili ricorrono con grande frequenza nelle pagine di teorici e scrittori del Seicento francese (Chapelain, D'Aubignac, Scudéry, Du Plaisir ecc.).

riaria è racchiuso nell'arguto chiasmo di Saint-Simon: «esistono verosimiglianze prive della benché minima verità, e verità che non hanno alcuna verosimiglianza»²⁴.

2. *Questo non è un romanzo.*

La dottrina del verosimile, evidentemente, è radicata in un contesto storico ben preciso, che per certi versi sfuma le differenze tra opzioni stilistiche apparentemente in conflitto. In fondo, Mlle de Scudéry, Mme de Lafayette e perfino Sorel o Furetière iscrivono le loro opere in uno stesso orizzonte sociale, quello della cultura aristocratica: scrivono cioè *per* l'aristocrazia, secondo i suoi gusti e modelli, esigenze e aspettative: ricalcano il volto del loro lettore ideale sui rispettabili tratti dell'*honnête homme*, l'effettivo depositario di quel «corpo di massime riconosciute come vere» di cui parla Genette²⁵. Giusto quindi l'avvertimento di Antoine Adam, a proposito dei *romans comiques*: «non chiamiamoli romanzi realisti»²⁶, se non altro perché offrono un'immagine del mondo 'reale' vistosamente modellata su canoni, giudizi, categorie percettive e assiologiche del mondo aristocratico, mostrando ad esempio gli strati sociali inferiori in una prospettiva esotica e distaccata. È soltanto con l'avvento della borghesia, e soprattutto con la maturazione di una sua autonoma coscienza di classe, che potranno essere gettate le basi per lo sviluppo di un moderno *roman* realistico. Se il romanzo è davvero, come voleva Hegel, la «moderna epopea borghese»²⁷, il realismo del nuovo genere potrà germinare e maturare solo sul terreno di una sensibilità e di una mentalità nuove, quando la borghesia europea – con evoluzioni complesse e variabili da paese a paese – riuscirà ad affrancarsi dalla sua sud-

²⁴ Citato in M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 1992, p. 39.

²⁵ GENETTE, *Figure II* cit., p. 47.

²⁶ A. ADAM, *Le Roman français au XVII^e siècle*, in ID. (a cura di), *Romanciers du XVII^e siècle*, Gallimard, Paris 1958, p. 16.

²⁷ G. W. F. HEGEL, *Ästhetik* (1836-38) [trad. it. *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997, vol. II, p. 1223].

ditanza (culturale, ancor prima che politica) rispetto all'aristocrazia.

È ormai un luogo comune della critica riconnettere l'origine del romanzo alla progressiva affermazione, nel corso del Settecento, di una moderna classe media, laica e concreta, dinamica e alfabetizzata, di cui i *novels* esprimerebbero a livello simbolico istanze e problemi, assunti filosofici e visioni del mondo (razionalismo, secolarizzazione, individualismo, economia di mercato, mobilità sociale, libera iniziativa ecc.). L'ipotesi, come tutte le grandi semplificazioni storiografiche, è al tempo stesso plausibile e riduttiva: indica una condizione necessaria ma non sufficiente, una relazione aperta che non può risolversi in un determinismo meccanico, e nemmeno – come voleva Goldmann – in una rigorosa «omologia» tra struttura economica (capitalismo liberale) e sovrastruttura simbolica (romanzo classico)²⁸. Altrimenti sarebbe difficile spiegare, ad esempio, perché questo nesso abbia funzionato perfettamente in Inghilterra e (un po' meno) in Francia, e non in Italia, in Germania o in Olanda, dove pure non mancava una classe borghese e mercantile.

Di fatto, quel che succede nell'Inghilterra settecentesca – certamente il paese europeo socialmente ed economicamente più avanzato – non sembra avere precedenti nella tradizione narrativa.

Io nacqui nel 1632 nella città di York da una buona famiglia che peraltro non era del luogo. Mio padre infatti era uno straniero, di Brema, e in un primo tempo si era stabilito ad Hull. Poi, grazie al commercio, aveva accumulato un ragguardevole patrimonio, cosicché, abbandonati i propri affari, aveva scelto di vivere a York e vi aveva sposato mia madre, appartenente a un'ottima famiglia locale. Mia madre di cognome si chiamava Robinson, e perciò io ebbi il nome di Robinson Kreutznauer; ma siccome notoriamente gli inglesi inclinano a storpiare le parole ora noi veniamo chiamati, ed anzi ci chiamiamo e firmiamo, Crusoe²⁹.

²⁸ Cfr. L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman* (1964) [trad. it. *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano 1981, p. 12].

²⁹ D. DEFOE, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) [trad. it. *Robinson Crusoe*, Garzanti, Milano 1982, p. 2. Traduzione di R. Mainardi].

L'incipit di *Robinson Crusoe* (1719) è talmente paradigmatico da costituire un implicito, preterintenzionale manifesto di poetica. Spazio, tempo, soggetto, organizzazione socioeconomica: tutto viene precisato, concretizzato, incarnato in nuove «singolarità empiriche»³⁰ dotate di nome e cognome, atto di nascita e stato di famiglia, professione e *status* patrimoniale. Personaggi autentici – dirà Fielding – prelevati dal «vero e vasto catasto della natura»³¹, uomini del tutto comuni che sembrano incedere sullo stesso piano di realtà dei lettori, tanto che lo stesso Defoe, in *Lady Roxana* (1724), dovrà occultare i nomi reali perché la vicenda sarà ambientata troppo vicino «al luogo dove avvenne la maggior parte dei fatti»³². Con il suo stile disadorno, il linguaggio diretto e referenziale, l'«immaginazione innamorata del particolare»³³, Robinson Crusoe cerca di stilare una nuova nomenclatura del mondo: è una sorta di Adamo mercantile e borghese che impone nuovi nomi alle cose, che registra il suo dominio sul reale attraverso un inventario prosaico e meticoloso, fatto di misure, volumi, quantità, forme, materiali, in cui ogni oggetto coincide con la sua funzione o con il suo valore economico, in cui ogni esigenza o azione della vita pratica (piantare una palizzata, seminare l'orzo, cuocere il pane) è degna di essere descritta in tutta la sua corposità, nella sua presenza fisica e sensoriale. È proprio qui, secondo Ian Watt, che incomincia a svilupparsi il «realismo formale» dei romanzieri settecenteschi, cioè un atteggiamento minuzioso verso la vita che impone loro di offrire ai lettori, attraverso uno stile «ampiamente referenziale», «un rapporto autentico e completo su una esperienza umana», comprensivo di tutti i possibili dettagli su individui, azioni, oggetti, circostanze di tempo e di luogo³⁴.

³⁰ CELATI, *Finzioni occidentali* cit., p. 25.

³¹ H. FIELDING, *The History of Tom Jones, A Foundling* (1749) [trad. it. *Tom Jones*, Frassinelli, Milano 2003, p. 467. Traduzione di M. Ricci Miglietta].

³² D. DEFOE, *Roxana, the Fortunate Mistress* (1724) [trad. it. *Lady Roxana*, Garzanti, Milano 1981, p. 1. Traduzione di G. Spina].

³³ M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze 1958, p. 211.

³⁴ Cfr. WATT, *Le origini del romanzo borghese* cit., pp. 28-29.

Tanto piú significativa, questa dedizione all'esperienza comune, quanto piú si esplica in uno scenario platealmente esotico e straordinario, permeato dei piú genuini ingredienti romanzeschi (il viaggio, l'avventura, il naufragio, l'isola, la solitudine, l'incontro con i selvaggi), in una sorta di rovesciamento della formula narrativa di *Don Chisciotte*. Lo stesso titolo originale, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, sembra alludere a un «diverso progetto narrativo»³⁵ che poi Defoe abbia voluto incanalare in altre direzioni, neutralizzando la singolarità, l'eccezione, l'esperienza estrema del naufragio in un dettagliato, pragmatico manuale di sopravvivenza dell'uomo comune, «un uomo qualsiasi di questo mondo»³⁶ che riesce a ricostruire un perfetto simulacro, una sorta di modello in scala del normalissimo ambiente da cui proviene. Perfino le immagini potenzialmente epiche, quelle plastiche, memorabili «scene assolute» che colpivano tanto l'immaginazione di Stevenson – Robinson che si riconosce sulla spiaggia del naufragio, o che si ritrae di fronte all'impronta di un piede – vengono subito riassorbite nella prosa del quotidiano, nell'oculata pianificazione della vita pratica: sopravvivere e riorganizzare una vita civile, proteggere il proprio dominio da eventuali invasori.

Quando poi, con Richardson, la scena non è piú una selvaggia isola tropicale ma l'universo sociale inglese, l'acquisizione letteraria del quotidiano e della vita privata può ormai dirsi compiuta. Pochi anni dopo la pubblicazione di *Pamela* (1740) e di *Clarissa* (1747-48), Samuel Johnson constatava che

le opere narrative di cui la generazione presente sembra deliziarsi particolarmente, esibiscono la vita nel suo stato reale, variegata solo dagli incidenti che accadono quotidianamente nel mondo e influenzata dalle passioni e dalle qualità che si trovano veramente nel commercio con l'umanità³⁷.

³⁵ G. SERTOLI, *I due Robinson*, in D. DEFOE, *Le avventure di Robinson Crusoe*, Einaudi, Torino 1998, p. XIV.

³⁶ ID., *Robinson Crusoe* cit., p. 1.

³⁷ S. JOHNSON, *The New Realistic Novel* (1750) [trad. it. *Il nuovo romanzo realistico*, in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo* cit., p. 102].

Per Richardson, l'improbabile e polveroso armamentario del vecchio *romance* è ormai seppellito dalla storia, è un pomposo e patetico relitto da rimpiazzare – come proclamavano molti romanzieri dell'epoca – con *a new species of writing*. «Credi che stia scrivendo un *romance*? – dice a un corrispondente – Non vedi che sto copiando la natura?»³⁸. È infatti con ammirato stupore che Diderot, nel 1762, registra la mirabile osmosi tra il mondo reale e il mondo dei suoi romanzi:

Il mondo in cui viviamo è il luogo della sua scena; lo sfondo del suo dramma è vero; i suoi personaggi hanno tutta la realtà possibile; i suoi caratteri sono tratti dal cuore della società; i suoi avvenimenti appartengono ai costumi di tutte le nazioni civili; le passioni che ritrae sono uguali a quello che provo io [...] mi mostra il corso generale delle cose che mi circondano³⁹.

Di qui, il provocatorio rovesciamento del classico dualismo tra storia e romanzo, verità e finzione:

Oh Richardson! oserei dire che la storia più vera è piena di menzogne e che il tuo romanzo è pieno di verità [...] Da questo punto di vista, oserei dire che spesso la storia è un cattivo romanzo, e che il romanzo, come l'hai fatto tu, è una buona storia. Oh pittore della natura! sei tu che non menti mai⁴⁰.

La reazione di Diderot è altamente sintomatica: è una sorta di indice sismografico, registrato da una delle menti più lucide del secolo, di quel «primato inglese»⁴¹ che diventerà un'acquisizione stabile (o un luogo comune) della critica. Forse la diagnosi di Taine, molto tempo dopo, sarà eccessivamente severa: è infatti opinabile che per la letteratura, nella Francia prerivoluzionaria, esistessero «solo saltotti e letterati. Il resto non esiste; al di fuori delle conversazioni della buona società, la Francia sembra vuota»⁴². Di fatto, un'esigenza di verità e di aderenza alla vita co-

³⁸ S. Richardson citato in PEROSA, *Introduzione*, *ibid.*, p. 14.

³⁹ D. DIDEROT, *Éloge de Richardson* (1762), in *id.*, *Œuvres Complètes*, Le Club Français du Livre, Paris 1970, vol. V, p. 129.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁴¹ WATT, *Le origini del romanzo borghese* cit., p. 289.

⁴² H. TAINE, *Les Origines de la France contemporaine: L'Ancien Régime*, Hachette, Paris 1901-904, vol. I, p. 314.

mune percorre anche il Settecento francese, soprattutto nella seconda metà del secolo, quando la cultura illuminista e l'enciclopedismo rifletteranno l'esigenza del pubblico borghese di conoscere nel modo più completo possibile (e di dominare) la molteplice estensione del reale. Già Robert Challes, nella prefazione alle *Francesi illustri* (1713), si premura di avvertire i suoi lettori:

Qui non si troveranno eroi invincibili né incidenti sorprendenti, per la ragione che tutto, essendo vero, non può che essere naturale. Ho mostrato la semplice verità [...] Se avessi scritto delle favole, sarei stato padrone di piegare gli incidenti secondo il mio volere; ma si tratta di verità che hanno regole del tutto opposte a quelle dei romanzi. Ho scritto come avrei parlato ai miei amici, in uno stile puramente naturale e familiare⁴³.

Crébillon, a sua volta, intende trasformare il romanzo in un «quadro della vita umana», in modo che «l'uomo finalmente possa vedere l'uomo per quello che è»⁴⁴. L'attenzione tende a spostarsi sempre più verso la società contemporanea, perché i lettori, come constata Gaillard de La Bataille nel 1744, vogliono «l'immagine del mondo presente, la storia della società, dei vizi e delle virtù del secolo, il ritratto dei caratteri esistenti»⁴⁵. Così, con Lesage e Marivaux, assume piena dignità letteraria uno degli schemi narrativi tipici della cultura borghese, destinato a un'ampia fortuna nei decenni successivi: l'ascesa sociale del protagonista; e perfino le classi inferiori, con Restif de La Bretonne, fanno una loro sporadica comparsa sulla scena del romanzo.

Certo, la ricezione dei modelli inglesi nella Francia della seconda metà del secolo mette in luce, tra ammirazione e disagio, adesione incondizionata e imbarazzata protesta, tutto il divario tra esigenze e risultati diversi, espressione di contesti storico-sociali non omogenei. Esemplari, in que-

⁴³ R. CHALLES, *Les Illustres françoises* (1713), in COULET (a cura di), *Idées sur le roman* cit., p. 139.

⁴⁴ C. CRÉBILLON, *Les Égaréments du coeur et de l'esprit* (1736), *ibid.*, p. 154.

⁴⁵ P.-A. GAILLARD DE LA BATAILLE, *Prefazione a Jeannette seconde, ou la Nouvelle Paysanne parvenue* (1744), citato in J. RUSTIN, *L'«histoire véritable» dans la littérature romanesque du XVIII^e siècle français*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 1966, n. 28, p. 89.

sto senso, le traduzioni dei romanzi di Richardson realizzate da Prévost, perfettamente consapevole di introdurre in Francia un'opera molto diversa dalla sua: «le sue traduzioni di *Clarissa* (1751) e di *Grandison* (1755-1756) eliminavano le lungaggini, il realismo, tutto ciò che considerava troppo estraneo alle abitudini dei suoi lettori, e che, per "farsi naturalizzare", aveva bisogno di "piccole riparazioni"»⁴⁶. Diderot sarà pronto, nel suo *Elogio*, a stigmatizzare queste vere e proprie mutilazioni⁴⁷, colpevoli di avere snaturato l'opera di Richardson e soprattutto di averne disinnescato il pervasivo, dirompente potenziale realistico. Diderot infatti capisce perfettamente che la novità di questi romanzi non sta in una banale replica dell'esistente, sulla quale si interroga, in Francia, anche Rousseau: «Forse che val la pena di tener nota di ciò che tutti possono vedere ogni giorno in casa propria o in quella del vicino?»⁴⁸. Richardson, da parte sua, giustificava la profusione dei dettagli con una generica istanza di fedeltà rappresentativa: «spesso si presentava la necessità di essere molto precisi e circostanziati per conservare e mantenere quell'aria di probabilità che bisogna preservare in una storia intesa a rappresentare la vita reale»⁴⁹. Ma la spiegazione di Diderot è molto più sottile: «Pensate ciò che volete di questi dettagli [...] Sono comuni, dite voi; è ciò che si vede tutti i giorni! Ma vi sbagliate: è ciò che succede tutti i giorni sotto i vostri occhi e che non vedete mai»⁵⁰. Lo stesso Sade, elogiando i romanzi di Richardson (e di Fielding), dirà che l'opera del romanziere «deve farci vedere l'uomo non soltanto per ciò che è [...] ma per ciò che può essere, per come viene reso dalle modificazioni del vizio, da tutte le scosse delle passioni»⁵¹.

⁴⁶ H. COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, Paris 1967, p. 428.

⁴⁷ Cfr. DIDEROT, *Éloge de Richardson* cit., p. 134.

⁴⁸ J.-J. ROUSSEAU, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) [trad. it. *Giulia o La Nuova Eloisa*, Rizzoli, Milano 1998, p. 22. Traduzione di P. Bianconi].

⁴⁹ S. RICHARDSON, *Poscritto a Clarissa Harlowe* (1751⁴), in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo* cit., p. 117.

⁵⁰ DIDEROT, *Éloge de Richardson* cit., pp. 132-33.

⁵¹ D.-A.-F. DE SADE, *Idée sur les romans* (1800), in ID., *Œuvres Complètes*, Cercle du Livre Précieux, Paris 1966, vol. X, p. 12.

Diderot percepisce insomma l'enorme solco che si è scavato tra la concezione tradizionale del romanzo, questo «tessuto di avvenimenti chimerici e frivoli», e le opere di Richardson, per le quali – dice – bisognerebbe proprio trovare «un altro nome»⁵². A questa esigenza, che va molto al di là di un problema terminologico, gli inglesi avevano in realtà risposto già da tempo, avviando quel lungo dibattito sulla distinzione tra *novel* e *romance* che costituisce uno dei frutti più significativi della cultura letteraria dell'epoca⁵³. Un'attestazione precoce si ritrova addirittura nel 1691, nella prefazione a *Incognita* di William Congreve:

I *romances* sono costituiti in genere dall'amore costante e dal coraggio invincibile di eroi, eroine, re e regine, mortali d'alto rango e simili [...] I romanzi [*novels*] sono di natura più familiare: ci vengono vicini e rappresentano intrighi in atto, ci dilettono con casi ed eventi singolari ma non del tutto inconsueti o senza precedenti che, non allontanandosi troppo dalla credibilità, ci rendono più accessibile il piacere⁵⁴.

E se Mary de La Rivière Manley, qualche anno dopo, non parla esplicitamente di *novel*, introduce tuttavia nel vocabolario critico un termine – *history* – destinato ad assumere un significato altrettanto programmatico. Sono infatti le «brevi storie vere» ad avere screditato e ormai rimpiazzato i vecchi *romances*, i cui eroi «non hanno niente di naturale»⁵⁵. In complesso, l'insoddisfazione e il biasimo nei confronti della tradizione trova molte voci, da Lord Chesterfield, secondo il quale «la lettura dei *romances* è un'occupazione frivola, tempo buttato via»⁵⁶, a Tobias Smollett, che non esita a ricondurre l'origine del *romance* «all'ignoranza, alla vanità e alla superstizione», assicurando da par-

⁵² DIDEROT, *Éloge de Richardson* cit., p. 127.

⁵³ Cfr., tra gli altri, l'antologia curata da Perosa (*Teorie inglesi del romanzo* cit.); e I. WILLIAMS (a cura di), *Novel and Romance, 1700-1800. A Documentary Record*, Routledge & Kegan Paul, London 1970.

⁵⁴ W. CONGREVE, *Prefazione a Incognita* (1691), in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo* cit., p. 55.

⁵⁵ M. DE LA RIVIÈRE MANLEY, *Prefazione a The Secret History of Queen Zarah* (1705), *ibid.*, p. 58.

⁵⁶ Lettera del conte di Chesterfield [Philip Stanhope], 1740-41, *ibid.*, p. 70.

te sua di essersi attenuto alla «natura dei fatti, che sono tutti sostanzialmente veri»⁵⁷. Non mancano, a riprova di un'esigenza nomenclatoria, vari articoli di enciclopedia che definiscono gli opposti caratteri del *romance* e del *novel*⁵⁸. Ma è il tentativo di maggior respiro teorico, quello di Clara Reeve, a sintetizzare con persuasivo schematismo questa contrapposizione:

Romance è una favola eroica, che tratta di persone e di cose favolose; *Novel* è una rappresentazione di vita e di costumi reali, al tempo dello scrittore. Il *Romance* descrive, in un linguaggio elevato e nobile, ciò che non è mai successo, né probabilmente succederà mai; il *Novel* presenta, in un linguaggio familiare, un resoconto di cose che accadono ogni giorno davanti ai nostri occhi, cose che possono capitare a un nostro amico o a noi stessi⁵⁹.

Dunque, la tensione mimetica della narrativa settecentesca si misura soprattutto nel rifiuto delle convenzioni e in una sorta di rivendicazione identitaria, nell'esigenza di differenziare nettamente due approcci alternativi alla rappresentazione del mondo, secondo una nuova epistemologia letteraria che getterà le basi del realismo ottocentesco. È un processo, come intuirà Manzoni, che coinvolge tanto la produzione quanto la ricezione, tanto la poetica degli scrittori quanto l'orizzonte d'attesa dei lettori: se da un lato «la tolleranza andò scemando nel pubblico», dall'altro «andò scemando l'audacia degli scrittori», indotti a suffragare le loro finzioni con elementi storici e «un maggior corredo di circostanze reali»⁶⁰. Perché il lettore, osserva Sade,

ha il diritto di arrabbiarsi quando si accorge che si pretende troppo da lui; vede che si cerca di ingannarlo, e il suo amor proprio

⁵⁷ T. SMOLLETT, *Prefazione a Roderick Random* (1748), *ibid.*, pp. 78 e 80.

⁵⁸ Cfr. ad esempio E. CHAMBERS, *Cyclopaedia* (1728); N. BAILEY, *Dictionary Britannicum* (1739); TH. DYCHE e W. PARDON, *A New General English Dictionary* (1740), *ibid.*, pp. 67, 68 e 69.

⁵⁹ C. REEVE, *The Progress of Romance through Times, Countries, and Manners* (1785), citato in SCHOLÉS e KELLOGG, *La natura della narrativa cit.*, pp. 7-8].

⁶⁰ A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), in *Id.*, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozzi Casanova, Rizzoli, Milano 1981, pp. 221-22.

ne soffre; non crede piú a nulla, dal momento in cui sospetta che lo si voglia imbrogliare⁶¹.

È Mme de Staël, sullo scorcio del secolo, che tenta di stabilizzare e di istituzionalizzare il nuovo genere, elevando a piena dignità letteraria la cosiddetta *fiction naturelle*, «dove tutto è insieme inventato e imitato, dove niente è vero, ma dove tutto è verosimile», tanto che «ci si persuade facilmente che tutto può accadere così»⁶². D'altro canto, assumendo consapevolmente il concetto di 'finzione', la Staël supera una certa ingenuità programmatica (e strategica) della cultura letteraria del Settecento: sfugge cioè a quell'ossessione per il vero, a quella retorica dell'autentico e del realmente accaduto che aveva orientato scelte, artifici, *topoi* e dichiarazioni d'intenti dei romanzieri, impegnati ad accreditare la veridicità delle loro storie e a nascondere accuratamente tutte le tracce del peccato d'origine.

A quindici anni non sapevo ancora se il sangue da cui provenivo era nobile o meno, se ero bastarda o legittima. Questo inizio sembrerebbe annunciare un romanzo: e tuttavia non è un romanzo che io racconto; io dico la verità per come l'ho appresa da coloro che mi hanno cresciuta⁶³.

Parola d'ordine, scongiuro rituale, esorcismo programmatico spesso affidato a quei potenti dispositivi della strategia autoriale che sono le prefazioni, le avvertenze, i poscritti, i dialoghi introduttivi: la *denegazione romanzesca* diventa la clausola fondamentale di un nuovo patto narrativo: caro lettore, credimi, *questo non è un romanzo* (ma una storia vera, un resoconto autentico di fatti realmente accaduti). Un po' come se il genere potesse sopravvivere alla sua scomoda, imbarazzante eredità di stravaganze e chimere, come se riuscisse a legittimarsi di fronte a un nuovo ed esigente tribunale della verità solo a patto di negarsi come tale. Così Crébillon, nella *Prefazione dell'editore*: «questo libro non è

⁶¹ SADE, *Idée sur les romans* cit., p. 17.

⁶² G. DE STAËL, *Essais sur les fictions* (1795) [trad. it. *Saggio sulle finzioni*, a cura di A. E. Signorini, Liguori, Napoli 2004, pp. 111 e 113].

⁶³ P.-C. DE MARIVAUX, *La Vie de Marianne* (1731-39), Garnier-Flammarion, Paris 1978, p. 51.

un romanzo»⁶⁴; Rousseau, nella *Seconda prefazione dell'autore*: «voi giudicate quello che avete letto come se fosse un romanzo. Non è tale»⁶⁵. È una strategia di lunga durata – presente già in Mme de Lafayette⁶⁶ – che si inoltrerà in pieno Ottocento, con attestazioni distribuite lungo tutto il secolo. Ecco Sénancour, nelle *Osservazioni a Oberman* (1804): «queste lettere non sono un romanzo»⁶⁷; Balzac, nell'apertura di *Papà Goriot* (1835): «Ah! sappiatelo: questo dramma non è una finzione, né un romanzo. *All is true*»⁶⁸; Nievo, nel sesto capitolo delle *Confessioni* (1867): «ve lo giuro una volta per sempre: io non vi ricamo di mio capo un romanzo: vo semplicemente riandando la mia vita. Ricordo a voce alta; e scrivo quello che ricordo»⁶⁹. In effetti, la più efficace strategia di legittimazione dei romanzieri consiste nell'ostentare la propria fedeltà alla vita, ripudiando con ogni mezzo, a partire dal nome, quel genere screditato che aveva così impudicamente esibito il suo carattere fittizio. Ne deriva un regime retorico ampiamente fondato sulla preterizione, «la cui formula si riconduce a un “Non farò come quelli che fanno a, b, c, ...”»⁷⁰. Così, ad esempio, quando i protagonisti di *Jacques il fatalista* (1796) vedono avvicinarsi un uomo che conduce un cavallo per la briglia, la provocatoria ironia del narratore smentisce qualunque aspettativa convenzionale:

Crederai, lettore, che si tratti del cavallo rubato al padrone di Jacques; e ti sbagliarai. È quanto accadrebbe in un romanzo, prima o poi, in questo modo o in un altro; ma questo non è un romanzo, te l'ho già detto, credo, e te lo ripeto ancora⁷¹.

⁶⁴ C. CRÉBILLON, *Lettres de la Duchesse de *** au Duc de **** (1768), in COULET (a cura di), *Idées sur le roman* cit., p. 158.

⁶⁵ ROUSSEAU, *Giulia o La Nuova Eloisa* cit., p. 22.

⁶⁶ Scrivendo al cavaliere di Lescheraine, diceva della *Principessa di Clèves*: «non è nemmeno un romanzo: sono propriamente delle memorie» (citato in PIZZORUSSO, *La poetica del romanzo in Francia* cit., p. 101).

⁶⁷ É.-P. DE SÉNANCOUR, *Oberman*, Cérioux, Paris 1804, p. III.

⁶⁸ BALZAC, *Papà Goriot* cit., p. 6.

⁶⁹ I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* (1867), Mondadori, Milano 1984, pp. 292-93.

⁷⁰ R. SABRY, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 1992, p. 99.

⁷¹ D. DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître* (1796) [trad. it. *Jacques il fatalista e il suo padrone*, Garzanti, Milano 1988, p. 127. Traduzione di L. Binni].

Si tratta dunque di una strategia denegativa che si avvale di una precisa, elaborata retorica territoriale, di un ampio repertorio di figure e di *topoi* finalizzati a un unico obiettivo: convincere il lettore, senza farsi scrupolo di ingannarlo, dell'assoluta veridicità di quanto sta leggendo. Allo stesso modo, i luoghi strategici dell'opera (titolo, sottotitolo, prefazione ecc.) vengono insistentemente presidiati da surrogati lessicali meno sospetti e imbarazzanti – *storia*, *cronaca*, *memorie* –, perfino da parte dei romanzieri inglesi che, come sappiamo, avevano a disposizione un termine molto meno ambiguo del francese *roman*. Defoe, ad esempio, fa di tutto per convincere i suoi lettori che l'incredibile avventura di Robinson è una «cronaca di fatti realmente accaduti [*a just History of Facts*]», in cui non c'è «traccia alcuna di invenzione»⁷². In *Moll Flanders*, addirittura, si lamenta che il mondo sia «così invaso da romanzi [*novels*] e da *romances* che è difficile per una storia di cronaca [*a private history*] essere presa per vera»⁷³. D'altro canto, la vicenda di Lady Roxana «differisce dalla maggior parte delle consimili narrazioni moderne» perché «si fonda sulla verità dei fatti, per cui il lavoro non è fantasia ma storia [*not a Story but a History*]»⁷⁴.

Ovviamente, anche la tendenza dei romanzieri settecenteschi a comporre il testo con generi di discorso 'naturale', ostentatamente non letterario (lettere, diari, memoriali, autobiografie), appare del tutto funzionale a questa esigenza: rientra in quella diffusa prassi retorica che Jean Rousset ha chiamato «finzione del non fittizio»⁷⁵, cioè la presunzione che il testo non sia un prodotto d'invenzione ma un documento autentico, la testimonianza di un'esperienza vissuta che l'autore si limita a raccogliere e a pubblicare, rispettando volutamente l'imperizia costruttiva, lo stile sciatto, le ingenuità psicologiche e sentimentali dei

⁷² DEFOE, *Robinson Crusoe* cit., p. 1.

⁷³ ID., *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722) [trad. it. *Moll Flanders*, Garzanti, Milano 1965, p. 11. Traduzione di G. Trevisani, leggermente modificata].

⁷⁴ ID., *Lady Roxana* cit., p. 1.

⁷⁵ J. ROUSSET, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (1962) [trad. it. *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Einaudi, Torino 1976, p. 91].

personaggi 'reali'. Così, Marivaux ci assicura di avere ricevuto e appena ritoccato il manoscritto redatto da Marianne; Rousseau sostiene di avere raccolto e pubblicato le lettere di due amanti; Goethe ci sottopone quanto ha «potuto rintracciare sulla vicenda del povero Werther»⁷⁶. In tutti i casi, come ha osservato Hamon,

si tratta di autenticare un atto di parola, di giustificare un contenuto garantendone l'origine: l'editore era *amico* dell'autore che gli ha affidato il manoscritto; il narratore racconta una vicenda *in cui è stato coinvolto* [...] l'editore, *che ha sofferto identiche passioni*, pubblica un manoscritto della cui veridicità si fa garante, ecc.⁷⁷.

L'ossessione della verità presuppone insomma un grado zero della finzione: costruisce un sistema di alibi che mira a occultare qualunque indizio della manipolazione autoriale, in una sorta di persistente e ostinata ricerca di prove a discarico: «io non c'entro, non ho inventato nulla». Ma l'efficacia della procedura, come sempre, può rivelarsi un'arma a doppio taglio, che svela tutta la fragilità dell'accordo (o dell'inganno) su cui si regge. Perché solo la deliberata complicità del lettore – o la sua ingenuità nel lasciarsi truffare – può permettere allo scrittore di sostenere la sua parte in commedia; e chiunque, volendo, potrebbe invitarlo a calare la maschera, a raccogliere di buon grado l'avvertimento di Paulhan: «malgrado tutto, *scrivete*, anche se non volete ammetterlo, e questo lo sapete benissimo»⁷⁸.

3. La verità della finzione.

In realtà, agli spiriti più lucidi e avvertiti non sfuggiva affatto la logica dell'artificio, la fondamentale ambiguità (o la malafede) di un appello diretto e non mediato all'autenticità dei fatti. Laclos, ad esempio, fa precedere la *Prefa-*

⁷⁶ Cfr. MARIVAUX, *La Vie de Marianne* cit., p. 47; ROUSSEAU, *Giulia o La Nuova Eloisa* cit., p. 17; J. W. GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther* (1774) [trad. it. *I dolori del giovane Werther*, Garzanti, Milano 1983, p. 4. Traduzione di A. Busi].

⁷⁷ HAMON, *Un discorso condizionato* cit., p. 37.

⁷⁸ PAULHAN, *I fiori di Tarbes* cit., p. 25.

zione del redattore da un' *Avvertenza dell' editore* intesa a mettere in guardia «il lettore troppo credulo»:

malgrado il titolo di questo libro e quello che ne dice il redattore nella sua prefazione, non garantiamo l'autenticità della raccolta, e abbiamo anzi forti motivi di credere che si tratti di un romanzo⁷⁹.

Lo stesso Rousseau, nella duplice prefazione al romanzo, finisce sostanzialmente per eludere la questione dell'autenticità delle lettere che sostiene di avere semplicemente pubblicato:

Benché io non porti qui che il titolo di editore, ho lavorato io stesso a questo libro, e non ne faccio mistero. Ho fatto tutto io, e tutta la corrispondenza non è altro che una finzione? Gente mondana, cosa ve ne importa? Per voi è certamente una finzione⁸⁰.

Di fatto, buona parte della risposta del pubblico (e del successo del libro) verteva su questo cruciale interrogativo, tanto che alcuni lettori, in assoluta buona fede, avevano interpellato Rousseau nella convinzione che Julie, Saint-Preux o il barone di Wolmar fossero persone reali. Ma Rousseau, giustamente, tenta di aggirare la domanda in quanto non pertinente alla fondazione di un giudizio di valore. Non importa allora che Julie sia realmente esistita; non importa che nel paese dei due amanti, dove assicura di essersi recato, nessuno conosca i loro nomi o versi lacrime su di loro: «per giudicare se un libro è buono o cattivo, cosa importa sapere com'è stato fatto?»⁸¹.

È questa insomma l'aporia intrinseca di molti *novels* settecenteschi, la logica circolare in cui finiscono per rinchiudersi: usare la finzione per negare il carattere fittizio del testo; combattere le convenzioni attraverso altre, non meno artificiose convenzioni. Il romanzo epistolare, in questo senso, rappresenta forse il caso paradigmatico: quello di una scrittura – come rivendicava Richardson – presso-

⁷⁹ P.-A.-F. CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* (1782) [trad. it. *Le relazioni pericolose*, Garzanti, Milano 1977, p. 1. Traduzione di M. T. Nessi].

⁸⁰ ROUSSEAU, *Giulia o La Nuova Eloisa* cit., p. 17.

⁸¹ *Ibid.*, p. 20.

ché «istantanea», in presa diretta con la vita, capace di restituire con la massima immediatezza possibile tutto il «calore» e la «vivacità» di un'emozione vissuta⁸², e tuttavia basata su un presupposto del tutto inverosimile: che i personaggi cioè utilizzino gran parte del loro tempo per mettere su carta – e comunicare agli altri – ogni minima sfumatura del loro pensiero, ogni vibrazione del desiderio o della passione. In questo senso,

la trascrizione istantanea, spontanea e senza orpelli dell'esperienza, come è nel caso della letteratura epistolare, non è meno convenzionale rispetto alla raccolta che del passato opera una memoria ritenuta infallibile, come nel caso del romanzo pseudo-autobiografico⁸³.

È evidente allora – ce lo suggeriva la Staël – che il passo decisivo per giungere a un realismo maturo consisterà nell'affrancare il romanzo da ogni sudditanza ingenua nei confronti della verità. Solo uscendo dalla sterile, brutale logica disgiuntiva che contrappone il vero al falso, l'autenticità allo stereotipo, la storia all'invenzione, il romanzo potrà permettersi di giocare a carte scoperte e di rivendicare la piena legittimità della finzione in quanto discorso sul mondo, forma di conoscenza alternativa – e non opposta – a quella della ricerca storica⁸⁴. Il tentativo di Fielding, in questo senso, marca uno spartiacque cruciale. La sua pretesa di essere «il fondatore di una nuova provincia letteraria»⁸⁵ non è suffragata tanto dalla celebre, ambigua e in fondo piuttosto opaca definizione del nuovo romanzo: «un'e-popea comica in prosa»⁸⁶, quanto dalla sua ironica maturità

⁸² RICHARDSON, *Poscritto a Clarissa Harlowe* cit., p. 115.

⁸³ RICŒUR, *Temps et récit*, II, *La configuration dans le récit de fiction* (1984) [trad. it. *Tempo e racconto*, II, *La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1985, p. 27].

⁸⁴ Sulla connessione tra *novel* e *fiction*, cfr. C. GALLAGHER, «*Fiction*», in MORETTI (a cura di), *Il romanzo* cit., I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 512 sgg.

⁸⁵ FIELDING, *Tom Jones* cit., p. 55.

⁸⁶ «A comic Epic-Poem in Prose»: H. FIELDING, *The History of the Adventures of Joseph Andrews* (1742) [trad. it. *Joseph Andrews*, Garzanti, Milano 2000, p. 4. Traduzione di G. Melchiori, leggermente modificata]. Anche *Tom Jones* (trad. cit., p. 127) viene definito uno «storico ed eroico poema in prosa [*heroic, historical prosaic poem*]».

nel conciliare tensione mimetica e autocoscienza letteraria, nonché dal rifiuto dei due generi più in voga nel Settecento (romanzo epistolare e autobiografia fittizia) a profitto di un terzo tipo di romanzo, basato sulle opzioni formali che trionferanno nel realismo ottocentesco: narrazione in terza persona e prospettiva onnisciente.

Anche Fielding, certo, attinge al repertorio figurale della poetica realista: professa il suo «ineludibile rispetto per la verità storica»⁸⁷, necessario per narrare una «storia vera» e «autentica»⁸⁸, o che comunque ha «sufficiente diritto di chiamarsi storia [*history*]⁸⁹; dichiara che «la verità distingue il nostro scritto da quei frivoli racconti pieni di mostri, generati non dalla natura ma da cervelli malati», e si impone di non «cedere alla finzione» per non trasgredire «la regola di quell'attendibilità che raramente, se non mai, lo storico dovrebbe dimenticare, a costo di perdere la sua qualifica e diventare uno scrittore di romanzi [*a writer of romance*]⁹⁰; cerca insomma di mantenere la scrittura, come voleva Aristotele, nei limiti del possibile e del probabile, di quelle «umane possibilità [...] tali da poter essere compiute e quindi credute», perché «quanto è impossibile che un uomo compia, sarà molto difficile alla gente credere che l'abbia compiuto»⁹¹. È un intento che presuppone una serie di doti nel romanziere, e che impone rigorosi vincoli alla sua fantasia: conoscenza dell'uomo, esperienza diretta degli argomenti che tratta, capacità di osservare e di «scrutare a fondo» tutto ciò che lo circonda, obbligo di «riferire cose che è in grado di verificare»⁹². Solo così potrà cogliere «la verità della natura», gli autentici meccanismi di quel ricco, vario, straordinariamente complesso organismo che è la «natura umana», di cui indagherà gli aspetti trascurati tanto dagli autori di *romances* quanto dagli storici di professione: gli eventi apparentemente insignificanti, i

⁸⁷ *Ibid.*, p. 230.

⁸⁸ Cfr. *id.*, *Joseph Andrews* cit., pp. 212, 285 e 388.

⁸⁹ *id.*, *Tom Jones* cit., p. 567.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 126, 467 e 379.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 382 e 376. Cfr. anche *id.*, *Joseph Andrews* cit., p. 209.

⁹² *id.*, *Tom Jones* cit., pp. 712, 382, 467 e 378.

«fatti privati», le «secrete pieghe» della mente degli uomini⁹³, l'intricata ramificazione di ceti, classi, consuetudini e pregiudizi che costituiscono la società contemporanea, secondo un programma di realismo domestico e sociale che verrà sviluppato, ancor più che in *Tom Jones* (1749), nel successivo *Amelia* (1751).

Fielding, inoltre, si tiene alla larga da qualunque velleità di idealizzazione. Fa di Tom Jones un eroe antierico, corposamente vivo e umano, e in generale rifiuta di introdurre nel suo libro «esseri assolutamente perfetti», visto che non ha mai avuto la fortuna di incontrarne⁹⁴. Tutti gli stereotipi, le convenzioni, le «regole del buon scrivere prive di nesso con la verità e la natura» vengono rifiutate in nome di un «rapporto diretto con la vita»⁹⁵. Ecco ad esempio Tom, in una dolce serata di fine giugno, rapito dal languore amoroso per Sophia Western. Un tipico *locus amoenus* accoglie il suo tenero «ragionar d'amore», con tanto di «delizioso boschetto», «lieve brezza», «ciarliero ruscello» e «canto melodioso degli usignoli». Finché, al termine di un'enfatica e rituale celebrazione della bellezza dell'amata,

si alzò in piedi e vide... non la sua Sophia, no, e neppure una bellezza circassa riccamente e sontuosamente addobbata per il seraglio del suo gran signore. No, senza vestito, in una rozza sottoveste per di più poco pulita e impregnata di uno sgradevole odor di sudore prodotto dal lavoro della giornata, avanzava verso di lui Molly Seagrim con un forcone di fieno in mano⁹⁶.

In realtà, basta una scena come questa per capire che Fielding tende a derogare da quel rispetto per la verità a cui si dichiara obbligato, da quell'istanza di autenticità fattuale che ossessiona i romanzieri coevi. La messa in scena stilizzata, l'improbabilissimo monologo di Tom, l'apparizione inspiegata di Molly: tutto ubbidisce a una necessità stilistica, a una logica del contrasto ironico interamente giocata nei confini dello spazio letterario, in funzione di un unico, fondamentale obiettivo: l'abbassamento comico, la

⁹³ *Ibid.*, pp. 10, 198, 379 e 380.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 500.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 185 e 469.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 231.

demistificazione parodica dei piú triti stereotipi romanzeschi attraverso l'orchestrazione del loro contrario. Del resto, la sostanziale noncuranza per il 'reale' svolgimento dei fatti traspare dall'ironia con cui il narratore, «non essendo obbligato a farlo», omette di riferirci il colloquio tra Tom e Molly, al termine del quale «i due si ritirarono nel folto del boschetto»⁹⁷.

È il narratore stesso, peraltro, che rivendica l'assoluta libertà di scegliere le sue regole, e che addirittura proclama – come faranno poi Sterne e Diderot – il suo completo arbitrio sulla narrazione, dalla quale si permette di deviare «ogni volta che se ne presenterà l'occasione», «perché di essa io sono miglior giudice di qualsiasi critico»⁹⁸. Intrusioni, digressioni, commenti, giudizi, apostrofi al lettore, citazioni e considerazioni metanarrative sono le marche formali di uno scrittore che lascia ovunque la sua «firma autoriale»⁹⁹, che subordina l'oggettività rappresentativa alla satira o al moralismo, che non si preoccupa affatto di infrangere l'illusione narrativa con quell'irresponsabile disinvoltura che turberà tanto Henry James.

Le tracce della presenza autoriale affiorano, soprattutto in *Tom Jones*, anche dall'impeccabile organizzazione formale, da un equilibrio compositivo che si contrappone radicalmente a quella poetica della «linea sinuosa»¹⁰⁰, a quel tentativo di ricalcare l'intreccio sul disordine e sulla casualità della vita che caratterizza tanti romanzi dell'epoca. Di qui, anche quel tanto di «artificialità emotiva»¹⁰¹, di staticità umana e psicologica che spesso caratterizza i personaggi di Fielding, subordinati alla funzionalità architettonica dell'intreccio e al susseguirsi di coincidenze, incontri improbabili, fatti sensazionali e sorprendenti che scandiscono la narrazione. Perché non è affatto «indispensabile che un buon autore, pur mantenendosi nei li-

⁹⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 55 e 13.

⁹⁹ C. T. PROBYN, *English Fiction of the Eighteenth Century 1700-1789*, Longman, London - New York 1987, p. 84.

¹⁰⁰ ROUSSET, *Forma e significato* cit., p. 103.

¹⁰¹ WATT, *Le origini del romanzo borghese* cit., p. 264.

miti del probabile, si valga di personaggi e di fatti banali e comuni come quelli che accadono in ogni strada, in ogni casa, o che sono riportati nei giornali locali»¹⁰². Anzi, «la migliore narrazione di fatti puri e semplici può risultare veramente noiosa» qualora non sia opportunamente corredata di «similitudini, descrizioni e altri poetici ornamenti»¹⁰³, in una giusta miscela di verità e finzione, adesione al reale e manipolazione retorica. Basta pensare, sempre in *Tom Jones*, alla furiosa lite tra Molly Seagrim e i compaesani sul sagrato della chiesa, una terribile scena di violenza popolare virata nel ridicolo e nel grottesco di una parodia pseudo-epica, trasfigurata – come recita il titolo del capitolo – in una «battaglia cantata dalla musa in stile omerico che soltanto i lettori di classica cultura potranno apprezzare»¹⁰⁴.

In altri termini, l'autocoscienza letteraria prevale su qualunque velleità di mimesi cronachistica, se è vero che la qualità di un libro e il piacere del lettore non dipendono tanto dall'argomento, «quanto dall'abilità con cui l'autore lo presenta»¹⁰⁵. La stessa volontà di cautelarsi dalle insidie del *romance* non impedisce a Fielding di sfruttarne le risorse tematiche più collaudate, a partire dalla nascita oscura dell'eroe e dal suo incerto peregrinare per il mondo, scandito dalla sequenza rituale di caduta, ricerca e riconciliazione. È soltanto una delle tante prove che il *romance*, storicamente sconfitto, non sarà affatto destinato a eclissarsi dalla scena letteraria e che la progressiva, irreversibile affermazione del *novel* dovrà fare i conti con un'eredità di scorie, residui, contrabbandi simbolici e compromessi dell'immaginario, che tenderanno a incrinare la sua rocciosa dedizione al mondo reale. È in virtù di una discutibile (e ideologica) scorciatoia storiografica che si tende a ricostruire una «grande tradizione» del romanzo serio e borghese, solidamente realistico, nato dal ripudio del *romance* e dalla sua emarginazione nelle zone 'basse' dell'istituzione, in

¹⁰² FIELDING, *Tom Jones* cit., p. 383.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 151 sgg.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 11.

quella che piú tardi sarebbe stata chiamata *paraletteratura*. In realtà, già i migliori romanzi del Settecento – per non parlare di tutta la produzione minore – mostrano le tracce di un'inestricabile contaminazione, a riprova della logica circolare che governa «il processo di scarto dei prodotti letterari da parte degli adulti civilizzati»: «i *romances* sono scartati nelle zone dei bambini e degli ignoranti, solo perché i loro motivi possano essere di nuovo evocati e registrati»¹⁰⁶. E se è vero che i romanzieri non potranno piú riconquistare «l'innocenza del *romance* prima dell'avvento del *novel*»¹⁰⁷, è altrettanto vero che il *modo* romanzesco (nel senso di Frye) riuscirà a sopravvivere alla sua morte in quanto genere storicamente circoscritto, sia risorgendo a pieno titolo nelle varie fasi di *romance revival*, a partire dal romanzo gotico di fine Settecento, sia conducendo un'esistenza residuale e disseminata nel corpo stesso del romanzo realistico. Per questo, osserva Frye, «esempi "puri" dell'una e dell'altra forma non esistono; non c'è quasi nessun *romance* moderno che non potrebbe essere trasformato in romanzo e viceversa»¹⁰⁸.

Walpole, inaugurando la voga del romanzo gotico, auspicava una mescolanza tra «i due tipi di *romance*, antico e moderno. Nel primo era tutta immaginazione e improbabilità; nel secondo si mira sempre (e talvolta si riesce) a copiare con successo la natura»¹⁰⁹. Di fatto questa mescolanza, questa impurità costitutiva pervade tutto il *corpus* del romanzo realistico, anche nel momento del suo massimo splendore, durante l'Ottocento: vi instilla una tensione latente, una dialettica aperta e irrisolta che incrina quel paradigma di coerenza, di stabilità, di armonioso organicismo che spesso guida le descrizioni del cosiddetto romanzo «classico». Perché solo un'analisi «sintomatica»¹¹⁰, una lettura attenta alle contraddizioni, alle discontinuità, alle li-

¹⁰⁶ CELATI, *Finzioni occidentali* cit., p. 42.

¹⁰⁷ SCHOLÉS e KELLOGG, *La natura della narrativa* cit., p. 107.

¹⁰⁸ FRYE, *Anatomia della critica* cit., p. 412.

¹⁰⁹ H. WALPOLE, *Prefazione a The Castle of Otranto* (1765²), in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo* cit., p. 129.

¹¹⁰ F. JAMESON, *The Political Unconscious* (1981) [trad. it. *L'inconscio politico*, Garzanti, Milano 1990, p. 61].

nee di frattura dei testi, soprattutto dei *grandi testi*, può fondare un approccio non banale al problema del realismo, forse l'osservatorio teorico piú penetrante con cui cogliere tutta l'ambivalenza, tutta l'irriducibile complessità del fatto letterario.

Capitolo secondo

Ragione e sentimento

1. *Scene della vita privata.*

Il viaggio verso l'abbazia di Northanger è ancora più promettente e inquietante di quanto Catherine Morland avesse sognato. Sappiamo che lei, non certo nata «per diventare un'eroina», si è tuttavia «allenata» a diventarla «leggendo tutti i romanzi che le eroine devono conoscere»¹, tanto nel filone sentimentale quanto – e soprattutto – in quello gotico, dove primeggia *I misteri di Udolpho* di Ann Radcliffe (1794). Proprio quei libri così disprezzati dalle persone serie, quell'inverosimile «accozzaglia di assurdità»² le hanno fornito schemi e modelli, immagini e visioni: hanno colmato la sua giovanile ignoranza del mondo con un variopinto, avvincente simulacro d'esperienza. Non c'è quindi da stupirsi che la semplice parola *abbazia* abbia funzionato come un detonatore dell'immaginario, innescando «la speranza di trovarvi qualche antica leggenda, qualche memoria impressionante di una monaca oltraggiata e infelice»³. Per di più, durante il viaggio, il fascinoso ed eloquente Henry Tilney si è divertito a rinfocolare le sue attese: «siete pronta ad affrontare gli orrori racchiusi in un edificio uguale a quelli "descritti nei libri"? Avete cuore saldo e nervi abbastanza temprati per vedere muovere pannelli e tappezzerie?»⁴.

¹ J. AUSTEN, *Northanger Abbey* (1818; scritto nel 1797-98) [trad. it. *L'abbazia di Northanger*, Garzanti, Milano 2001, pp. 3 e 5. Traduzione di T. Pin-tacuda].

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

Il programma di questa giovanissima Jane Austen sembra insomma perfettamente chiaro: rivela tutta l'autocoscienza letteraria di chi vuole narrare la 'semplice' storia di un amore contrastato ma sa che, per farlo, è necessario ritagliarsi uno spazio preciso (e una poetica) nella tradizione narrativa del proprio tempo, incline a rinnegare le acquisizioni realistiche e a sfruttare il fascino perenne del *romance*. La tradizione dell'anti-romanzo, da Cervantes a Sterne, da Sorel al Fielding di *Shamela*, insegna che in questi casi lo strumento migliore è la parodia. E il suo, in effetti, è un gioco sottile e raffinato che si snoda tra stereotipo e fatto vero, stupore e ironia, fantasia romantica e realistico buon senso, come avviene peraltro anche in *Ragione e sentimento* (1811). Per Catherine, certo, l'arrivo all'abbazia è piuttosto deludente: edifici moderni, mobilio comodo e funzionale, vetrate ampie e chiare, nessuna stanza che trasmetta un aleggiante presagio di orrore o di sventura: «le folate di vento non le avevano portato i sospiri della vittima; si erano limitate a far cadere una fitta pioggerella che la fanciulla si era affrettata a scuotere dal suo vestito»⁵. Ma durante la notte, quando si ritira nella sua stanza, il vento e la pioggia crescono nel pauroso fragore di una tempesta in piena regola; i tendaggi delle finestre ondeggiando, il fuoco si spegne, in un incontenibile riattarsi degli stereotipi. E mentre Catherine cerca di tenere a bada i «timori infondati della sua sciocca fantasia», vede realizzarsi punto per punto, o quasi, l'assurda predizione di Henry durante il viaggio del mattino: scopre un armadietto di legno nero, ne apre con mano tremante la serratura, trova un misterioso manoscritto in uno sportello segreto, e proprio mentre si accinge a leggerlo la fiamma della candela si spegne, precipitando la stanza in «un'oscurità fonda e immobile»⁶. Solo alla luce mattino, dopo una notte infestata da canonici terrori (rumore di passi, porte che sbattono, mormorii sordi, eco di lamenti lontani), Catherine può finalmente decifrare il contenuto del manoscritto:

⁵ *Ibid.*, p. 126.

⁶ *Ibid.*, p. 133.

Era possibile? o i suoi sensi la ingannavano? Una nota di biancheria in volgari caratteri moderni! Se l'evidenza della realtà era da prendere in considerazione, sí, ella aveva proprio in mano una nota della lavanderia [...] Altri due [fogli], scritti dalla stessa mano, trattavano di spese appena piú interessanti: affrancatura di lettere, cipria per capelli, lacci da scarpe e sapone smacchiatore. Il foglio piú grande, nel quale erano avvolti tutti gli altri, era un conto del maniscalco come appariva dalla prima riga scarabocchiata: «Per applicazione di un cataplasma alla giumenta baia»⁷.

È proprio nella normalità, nella tranquilla monotonia della vita comune che Jane Austen ritaglia i confini del suo mondo narrabile, fedele al proposito di Fielding di descrivere «non Uomini, ma Costumi»⁸. È il suo talento nel cogliere gli «aspetti piú profondi delle banalità quotidiane»⁹ che le permette di fondare un solido, concreto, disincantato *novel of manners* del tutto refrattario al sensazionalismo del *romance* gotico e alla puerile vacuità dell'immaginazione romantica. «Per come la vedeva lei, nessuna storia romantica, nessuna avventura, nessun fatto o intrigo politico poteva reggere al confronto con la vita vissuta tra le scale di una casa di campagna»¹⁰, con tutto il repertorio tematico che ne consegue: conversazioni, buone maniere, balli, ricevimenti, gite nei campi, codici e riti del corteggiamento borghese, e ovviamente quel potentissimo collante della società, quel pervasivo fluido «amalgamato alle cose»¹¹ che si manifesta in rendite, doti, benefici e tenute, perché «nonostante tutto quel che possono dire i romanzieri, non si fa nulla senza denaro»¹². Non a caso, come ha suggerito Ginevra Bompiani, uno degli apici dell'ironia antiromantica della Austen si cela nella risposta che Elizabeth Bennet, la protagonista di *Orgoglio e pregiudizio* (1812), offre alla piú sentimentale sorella, ansiosa di sa-

⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁸ FIELDING, *Joseph Andrews* cit., p. 168.

⁹ V. WOOLF, *The Common Reader* (1923) [trad. it. *Il lettore comune*, Il Mulino, Genova 1995, p. 160].

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ G. BOMPIANI, *Lo spazio narrante. Jane Austen, Emily Brönte, Sylvia Plath, La Tartaruga*, Milano 1978, p. 31.

¹² AUSTEN, *L'abbazia di Northanger* cit., p. 112.

pere da quanto tempo sia innamorata di Darcy: «penso che tutto risalga al giorno della mia prima visita alla sua bellissima tenuta di Pemberley»¹³.

Il fatto è che la frustrazione dei sogni romantici non sprofonda nell'amarezza della delusione, ma evolve in una matura, ragionevole accettazione del mondo reale, che mostra aspetti più presentabili (anche se forse più sottilmente maligni) di quelli degli orrori gotici. Catherine Morland, insomma, non è Emma Bovary: legge, sogna, nutre di libri la sua immaginazione esaltata, ma al momento opportuno è pronta a riconoscere gli indiscutibili agi della civiltà. Quando Henry la disinganna sulle sue cupe fantasticherie (segreti, delitti, morti simulate), appare in fondo rassicurata, lieta che le cose intorno a lei stiano *proprio così*. «Ricordate – ammonisce lui, – in che paese e in che epoca viviamo! Ricordate che siamo inglesi, che siamo cristiani»¹⁴. Educazione, leggi, giornali, consuetudini, intensità dei rapporti sociali e culturali: tutto dimostra che i romanzi di Ann Radcliffe e delle sue imitatrici non offrono gli strumenti adeguati per

giudicare la natura umana, quale almeno si manifestava nelle contee dell'Inghilterra centrale [...] Catherine non osava dubitare del suo paese [...] Nella zona centrale dell'Inghilterra le leggi del paese e le consuetudini di vita garantivano certamente sicurezza di vita anche a una moglie non amata¹⁵.

La restrizione topografica la dice lunga sul mondo narrativo di Jane Austen, un mondo «fatto di esclusioni, innanzitutto»¹⁶, socialmente e geograficamente *intermedio*, incentrato sulla grande proprietà agricola inglese, incredibilmente all'oscuro dei grandi fatti che in quegli anni stavano sconvolgendo l'Europa, dalla rivoluzione industriale alle guerre napoleoniche. Eppure, in questo orizzonte volutamente ristretto, la sua capacità di osservazione è davvero formidabile, la sua adesione al corso della vita ordi-

¹³ ID., *Orgoglio e pregiudizio* cit., p. 291.

¹⁴ ID., *L'abbazia di Northanger* cit., p. 157.

¹⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶ F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997, p. 15.

naria rivela un coraggio senza cedimenti. Walter Scott, recensendo *Emma* nel 1815, notava che

la narrazione di tutti i suoi romanzi si basa su vicende così comuni che può essere capitato di osservarle alla maggior parte della gente e i suoi personaggi agiscono in base a moventi e principi che i lettori possono riconoscere come operanti nella vita loro e della maggior parte delle loro conoscenze¹⁷.

In altri termini, Jane Austen rovescia gli equilibri della tradizionale economia narrativa: «sposta l'inaudito verso lo sfondo, e porta il quotidiano in primo piano»¹⁸: fa insomma di tutto per smorzare, attenuare, depotenziare il materiale romanzesco in una sorta di miniatura – come diceva lei stessa – dipinta su un pezzetto d'avorio. Già i primi recensori come Scott o Richard Whately suggerivano il paragone – poi spesso ripreso – tra la sua scrittura e l'arte del Seicento olandese, una pittura concepita «come descrizione del mondo visto piuttosto che come imitazione di azioni umane significative»¹⁹.

È proprio a questa altezza, dopo i prodromi settecenteschi, che giunge a piena e consapevole maturazione uno dei tratti distintivi del realismo moderno. Già Mme de Staël, nel 1795, aveva registrato l'imponente slittamento tematico da cui era stato investito il romanzo, il netto cambiamento nei parametri di selezione dei soggetti: non più le vicende memorabili dei grandi personaggi storici, ma la morale comune, le passioni nascoste, le segrete vibrazioni del cuore umano, gli infiniti e brulicanti avvenimenti della «vita privata degli uomini»²⁰. Ora, all'inizio dell'Ottocento, la «conquista letteraria della realtà quotidiana»²¹ può dirsi compiuta, anche se non mancheranno future contropinte

¹⁷ Recensione di W. Scott a *Emma* (1815), in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo* cit., p. 183.

¹⁸ F. MORETTI, *Il secolo serio*, in ID. (a cura di), *Il romanzo* cit., vol. I, p. 698.

¹⁹ S. ALPERS, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983) [trad. it. *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollandi Boringhieri, Torino 1984, p. 13].

²⁰ STAËL, *Saggio sulle finzioni* cit., p. 117.

²¹ AUERBACH, *Introduzione alla filologia romanza* cit., p. 276. Cfr. ovviamente anche ID., *Mimesis* cit., vol. II, pp. 259 sgg.

e reazioni. Si tratta di quel fenomeno peculiare nello sviluppo del genere che Franco Moretti, sulla scorta di Weber, ha definito *razionalizzazione*, cioè la tendenza del romanzo a modularsi su ritmi, cadenze, scansioni metodiche e ripetitive – e talvolta soffocanti – della «moderna vita privata», offrendo «quel tipo di piacere narrativo che era compatibile con la nuova regolarità della vita borghese»²².

Perfino quando l'orizzonte si amplia, quando gli eterocosmi romanzeschi varcano le frontiere geografiche, risalgono le epoche, registrano l'irruzione della politica e della storia, questa acquisizione fondamentale tende a mantenersi stabile. Già Laclos, recensendo un romanzo di Fanny Burney, notava che «la Storia insegna i costumi delle Nazioni, ma non quelli dei Cittadini; parla dei costumi pubblici, e tace su quelli privati; rappresenta gli uomini per come si mostrano, e non per quello che sono»²³. E una scrittrice molto ammirata da Scott, Maria Edgeworth, rivendicava il diritto di raccogliere «i fatti più minuti della vita domestica», perché «non possiamo giudicare [...] dei sentimenti e del carattere degli uomini dalle loro azioni o aspetto pubblico; è dalla conversazione distratta, dalle frasi interrotte, che possiamo sperare con maggior probabilità di successo di scoprire il loro vero carattere»²⁴.

Non a caso, il romanzo storico si ritaglia il suo spazio d'invenzione (e la sua poetica) proprio nelle pieghe della storia ufficiale: mette a frutto quella che Celati ha chiamato «indiscrezione romanzesca», cioè l'attitudine a penetrare nella «zona privata e profonda» dell'esperienza²⁵; e dunque prolifera nei vuoti, nelle lacune, in quello sterminato brulicare di circostanze, automatismi, retroscena, moventi e passioni trascurati dagli storici di professione, che spesso riducono la storia – come diceva Balzac – a «un carnaio, una gazzetta, uno stato civile della nazione, uno

²² MORETTI, *Il secolo serio* cit., pp. 706-7.

²³ P. CHODERLOS DE LACLOS, *Sur le roman de: Cecilia* (1784), in ID. *Œuvres Complètes*, a cura di M. Allem, Gallimard, Paris 1951, p. 500.

²⁴ M. EDGEWORTH, *Prefazione a Castle Rackrent* (1800), in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo* cit., p. 171.

²⁵ CELATI, *Finzioni occidentali* cit., p. 25.

scheletro cronologico»²⁶. La storia insomma «ci dà avvenimenti che, per così dire, sono conosciuti soltanto nel loro esterno; ci dà ciò che gli uomini hanno fatto», e passa sotto silenzio «quel che essi hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti [...] i discorsi coi quali hanno fatto prevalere [...] le loro passioni e le loro volontà»²⁷. Così, introducendo *Ivanhoe* (1823), «l'Omero del romanzo storico»²⁸ si propone di «gettare una luce considerevole sulla vita privata dei nostri avi»²⁹, ricostruendo quei costumi dimenticati attraverso uno studio assiduo e un dettagliato resoconto di tutti gli aspetti della vita dell'epoca (abitudini, vestiario, cibo, architettura, arredamento, linguaggio ecc.). Il romanziere tenderà a lasciare sullo sfondo i grandi personaggi e i grandi eventi per indagare quel terreno mobile e frastagliato, quel formicolio di «circostanze in apparenza poco rilevanti» da cui emerge il «rapporto concreto fra l'uomo e il suo ambiente sociale»³⁰, nell'orizzonte di un preciso sviluppo storico. Perfino Vigny, che farà una scelta opposta a quella di Scott e di molti suoi seguaci, collocando «sul davanti della scena» gli uomini «dominanti» di un determinato periodo, ammetterà che «la storia presenta agli uomini il significato filosofico e lo spettacolo *esteriore* dei fatti visti nel loro insieme, mentre il romanzo storico offre l'*interno* di questi stessi fatti esaminati nei loro dettagli»³¹.

Anche la caratterizzazione dei personaggi, in Scott, ubbidisce a questa istanza fondamentalmente antiromantica e borghese, prosaica e realistica. La concretezza, il calore, la travolgente vitalità delle sue figure minori (basta pensare ai servi Gurth e Wamba all'inizio di *Ivanhoe*) è comple-

²⁶ H. DE BALZAC, *Prefazione al Gars* (1828), in ID., *Poetica del romanzo* cit., p. 19.

²⁷ A. MANZONI, *Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia* (1823), in ID., *Scritti di teoria letteraria* cit., p. 111.

²⁸ ID., *Del romanzo storico* cit., p. 206.

²⁹ SCOTT, *Ivanhoe* cit., p. 18.

³⁰ G. LUKÁCS, *Der historische Roman* (1957) [trad. it. *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965, pp. 42 e 40].

³¹ A. DE VIGNY, *Réflexions sur la vérité dans l'art*, in ID., *Cinq-Mars* cit., pp. 21-22; e ID., *Journal d'un poète* (1828), *ibid.*, pp. 552-53.

mentare al grigiore, alla scialba normalità dei suoi protagonisti, volutamente modellati sul profilo rispettabile e un po' piatto dell'uomo medio, del gentiluomo inglese o scozzese senza grandi qualità. Il protagonista scottiano «possiede in genere una certa saggezza pratica, mai però eccezionale, e una certa fermezza e dignità morale che [...] non si sviluppa mai fino a diventare una umana passione trascinatrice e non è mai entusiastica dedizione a qualcosa di grande»³². Waverley, Morton o lo stesso Ivanhoe sono figure lontanissime dal modello dell'eroe byroniano: stanno al centro del romanzo proprio in virtù della loro medietà, perfino della loro mediocrità, che li rende socialmente *tipici* e capaci di incarnare le grandi tendenze dello sviluppo storico. Sembra iniziata a tutti gli effetti, insomma, quella «crisi dell'eroe» di cui parlerà Mario Praz³³, quel processo di neutralizzazione del protagonista che troverà una delle sue manifestazioni più eclatanti nella *Fiera della vanità* di Thackeray (1847-48), con il suo eloquente sottotitolo *Un romanzo senza eroe*. Un portato, indubbiamente, del processo di socializzazione e di una tendenziale subordinazione dell'individuo rispetto al gruppo sociale; un efficace paradigma simbolico della civiltà borghese e del suo bisogno di ordine e di abitudine, di controllo e di normalità.

Non per questo, però, Scott respinge totalmente le lusinghe del romanzesco e dell'immaginazione romantica. Certamente è sbagliato – sottolinea Lukács – considerarlo uno scrittore romantico, perché «lo spirito della raffigurazione è invece già quello [...] della trionfante prosaificazione della vita», esprime la potenza di un grande realista che sa rivelare le condizioni reali della vita e che non si limita, come gli è stato spesso rimproverato, a una ricreazione pittoresca del passato³⁴. Eppure è lui stesso, in *Waverley* (1814), ad avvertire il lettore di non aspettarsi «né un *romance* cavalleresco né un moderno racconto di costu-

³² LUKÁCS, *Il romanzo storico* cit., p. 29.

³³ Cfr. M. PRAZ, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Sansoni, Firenze 1981².

³⁴ LUKÁCS, *Il romanzo storico* cit., pp. 30, 33, 35 e 36.

me»³⁵, ma una forma ibrida, intermedia tra presente e passato, immediatezza e distanza, realismo quotidiano ed evasione fantastica, sullo sfondo della contrapposizione geografica tra la romanzesca Scozia e la prosaica Inghilterra³⁶. Per dirla con un'immagine:

non invito i miei gentili lettori [...] in un carro volante trainato dagli ippogrifi, o mosso per incanto. Il mio è un umile postale inglese, che viaggia su quattro ruote lungo le strade di Sua Maestà [...] tuttavia, con cavalli passabili e un cocchiere civile [...] mi impegno a giungere al più presto possibile in una regione più pittoresca e romantica³⁷.

Di fatto, quando Scott ragiona sulle opposte definizioni del *novel* e del *romance*, constatando che «possono esistere composizioni che è difficile assegnare esattamente e unicamente all'una o all'altra classe e che di fatto partecipano della natura di entrambe»³⁸, sembra pensare proprio alla sua opera, a quel tipo di componimento che Manzoni definirà «misto di storia e d'invenzione».

Con una certa programmatica ingenuità, Scott può dunque rivendicare al tempo stesso il rispetto per la verità storica e il diritto alla finzione. Si serve del *romance* per reinventare la storia, per riscattarla dalla sua opacità e dalla sua desolante mancanza di un disegno, come il giardiniere «dispone in nodi curiosi e in aiuole ordinate i fiori che la "provvida natura" distribuisce liberamente su colli e valli»³⁹. In questo è ben lontano dalla rinunciataria consapevolezza di Manzoni, che finirà per denunciare l'inconciliabile aporia del romanzo storico,

un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa né stabilire, né indicare in qual proporzione, in

³⁵ W. SCOTT, *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (1814), Penguin, London 1985, p. 34.

³⁶ Cfr. R. BIGAZZI, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Nistri-Lischi, Pisa 1996, pp. 61-70.

³⁷ SCOTT, *Waverley* cit., p. 63.

³⁸ ID., *Essay on Romance* (1824) [trad. it. *Saggio sul «romance»*, in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo* cit., p. 200].

³⁹ ID., *Introduction to The Monastery*, in ID., *The Monastery. A Romance* (1830), Porter & Coates, Philadelphia s.d., p. XVIII. Scott parafrasa alcuni versi del *Paradiso perduto* di Milton (IV, 240).

quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio⁴⁰.

Ma è proprio in questo paradosso che il genere nasce e si sviluppa: è da questa natura spuria che trae la sua vitalità e la sua presa sui lettori, nell'«interferenza tra un immaginario racconto da *romance* e un insieme di eventi storici reali. L'interferenza ha avuto l'effetto di fornire agli eventi immaginari la concretezza del reale, fornendo al tempo stesso agli eventi storici la peculiare aura magica del *romance*»⁴¹. Non a caso, ammette lo stesso Scott, le parti «più romantiche» di *Waverley* sono proprio quelle «che hanno una fondazione nei fatti»⁴².

È appunto questa natura paradossale che fa del romanzo storico un momento paradigmatico nella storia del realismo moderno, non solo per l'influsso che avrà sui romanzieri successivi, in *primis* Manzoni e Balzac, ma anche per le implicazioni teoriche che mette a nudo, in questa ambivalente dialettica tra realtà e finzione, tra l'univoco, coriaceo determinismo della circostanza storica e la necessità di inserirla in una trama, in un disegno, in un'efficace macchina estetica e simbolica. In uno dei capitoli iniziali di *Ivanhoe*, Scott calca sul tasto dell'esotismo descrivendo i due servitori di Brian de Bois-Guilbert, «i cui volti scuri, i bianchi turbanti e la foggia orientale degli abiti li indicavano come nativi di qualche lontano paese orientale»⁴³. Ma l'obiezione di «alcuni critici», evidentemente scettici sulla verosimiglianza della situazione, lo costringe a inserire una nota a pie' di pagina per difendersi dall'accusa di plateale anacronismo. Non è detto, argomenta,

che l'autore di un romanzo storico moderno debba limitarsi a introdurre quegli elementi che si può dimostrare siano esistiti nel periodo da lui descritto e che debba quindi attenersi solo a ciò che è plausibile e naturale e che non contiene anacronismi [...] Anche se non ci sono prove certe che ciò sia accaduto [cioè che i

⁴⁰ MANZONI, *Del romanzo storico* cit., p. 210.

⁴¹ WHITE, *Figural Realism* cit., p. 67.

⁴² SCOTT, *Waverley* cit., p. 493.

⁴³ ID., *Ivanhoe* cit., p. 41.

templari avessero al loro servizio schiavi africani], sono sicuro che non vi è nulla che possa autorizzarci a concludere che non lo abbiano mai fatto. Inoltre c'è un precedente nella letteratura cavalleresca medioevale⁴⁴.

La mossa, bisogna ammetterlo, è tanto spudorata quanto geniale: la prova della veridicità storica del romanzo viene fornita da un altro romanzo, o meglio da un *romance*, in un circuito tutto interno alla letteratura in cui la realtà e la finzione, la storia e la favola si integrano e si giustificano a vicenda. In altri termini, «i fatti sono veri, ma vengono resi probabili attraverso la finzione, ed è solo questa finzione che permette a Scott di produrre l'illusione della realtà storica»⁴⁵. Forse allora aveva ragione Nabokov, quando evocava lo speciale fascino dei *realistici* libri di Jane Austen:

Il buon lettore sa che la ricerca di una vita reale, di persone reali, in un libro è un'operazione priva di significato [...] Un autore originale inventa sempre un mondo originale, e se un personaggio o un'azione s'inseriscono nella struttura di quel mondo, subiamo il piacevole trauma della verità artistica, per quanto improbabili siano la persona e l'azione se trasferite in quella che i recensori, poveri scribacchini, chiamano «vita reale»⁴⁶.

2. *Menzogna romantica e verità romanzesca.*

Sta di fatto che la «vita reale», qualunque cosa possa essere, tende a colonizzare sempre più violentemente i territori dell'immaginario romanzesco. Ne ridisegna forme e confini, istituendo un diverso regime retorico: si condensa in un solido, credibilissimo simulacro del mondo che orienta il destino del personaggio e che intercetta – o più spesso recide – i fragili vettori del suo desiderio. La «menzogna romantica» di cui parla René Girard consiste proprio nel fingere un'impossibile spontaneità, una relazione

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ W. ISER, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1974, p. 92.

⁴⁶ NABOKOV, *Lezioni di letteratura cit.*, p. 40.

diretta e non mediata tra il soggetto (eroe) e l'oggetto del suo desiderio (amore, gloria, ricchezza, felicità), tra i quali si frappone sempre un elemento *terzo*, un termine medio con cui la «verità romanzesca» deve assolutamente fare i conti⁴⁷. Stendhal, nel gennaio del 1821, sembra già averne preso atto: «è necessario che l'immaginazione apprenda i diritti di ferro della realtà»⁴⁸. Il mondo non è più, come nella tradizione narrativa precedente, un dispositivo capriccioso e aleatorio che determina la fortuna o la sfortuna dell'eroe, ma è diventato un «mediatore» dispotico e inflessibile, terribilmente astuto e sofisticato: è un groviglio di forze, modelli e condizionamenti che prescrive all'individuo cosa scegliere, cosa desiderare, che gli addita l'unica via possibile per riuscire a raggiungere il suo scopo, pena il fallimento e la condanna all'esclusione sociale.

In questo senso, l'enorme influsso di Scott sulla generazione romantica, soprattutto francese (Hugo, Vigny, Mérimée), può essere letto anche come un tentativo di cambiare le carte in tavola, di dilazionare in qualche modo questa sgradevole resa dei conti. Se la storia presente dilagava con la sua cupa violenza, tra Rivoluzione, guerre napoleoniche e disorientamento politico; se il nuovo contratto sociale metteva a nudo tutto il suo prosaico squallore, con l'involuzione politica della Restaurazione e l'ascesa del grande capitale; se tutto insomma sembrava confliggere brutalmente con le istanze della soggettività romantica, meglio valeva risalire il corso della storia. Perché la formula del romanzo storico, con tutte le sue contraddizioni, permetteva di coltivare impunemente il fascino pittoresco del passato, il gusto della ricostruzione archeologica o addirittura un'improbabile resurrezione dell'epica antica. Quel che Hugo vorrebbe correggere e superare, nell'ammirato Scott, è proprio l'inflessione realistica, il vivo e talvolta pedestre gusto per la *prosa*:

dopo il romanzo pittoresco, ma prosaico, di Walter Scott, rimarrà un altro romanzo da creare, a nostro avviso ancora più bello e più

⁴⁷ Cfr. GIRARD, *Mensonge romantique* cit., pp. 30-31 e 42-43.

⁴⁸ Annotazione di Stendhal del 4 gennaio 1821, citato in M. RAIMOND, *Le Roman*, Armand Colin, Paris 1989, p. 46.

completo. Un romanzo che sia al tempo stesso dramma ed epopea, pittoresco ma poetico, reale ma ideale, vero ma grande, che innesterà Walter Scott in Omero⁴⁹.

Di fatto, gli scrittori romantici vivono e operano in quell'enorme «scissione» messa in luce da Hegel, in quella frattura tra particolare e universale, tra individuo e legge sociale che marca appunto l'incommensurabile distanza tra il romanzo e l'antica epopea. Hanno a che fare con «una realtà già ordinata a prosa»⁵⁰, nella quale – aggiungerà Lukács – si manifesta la «discordanza tra l'interiorità e il mondo», il «rapporto necessariamente inadeguato tra anima e realtà»⁵¹. Per questo, continua Hegel, «una delle collisioni più comuni e più adatte per il romanzo è il conflitto della poesia del cuore con la prosa contrastante dei rapporti e l'accidentalità delle circostanze esterne»⁵². Un conflitto che spesso, come nel *Werther* di Goethe (1774), nell'*Ortis* di Foscolo (1802), in *René* di Chateaubriand (1802) o in *Adolphe* di Constant (1816), si risolve con l'esclusione o con la sconfitta dell'individuo di fronte al peso soverchiante della norma sociale. Perché gli eroi dei romanzi moderni, dice ancora Hegel,

con i loro fini soggettivi dell'amore, dell'onore, dell'ambizione e con i loro ideali di un mondo migliore, stanno di contro a quest'ordine sussistente ed alla prosa della realtà che pone loro difficoltà da ogni parte [...] Questi nuovi cavalieri sono in particolare dei giovani che devono scontrarsi con il corso del mondo, il quale si realizza al posto dei loro ideali, e che ritengono una disgrazia che vi siano famiglia, società civile, Stato, leggi, professioni ecc., perché queste sostanziali relazioni della vita si oppongono crudelmente con le loro barriere agli ideali e al diritto infinito del cuore⁵³.

Ora, la frattura tra Io e Mondo diagnosticata da Hegel

⁴⁹ V. HUGO, *Sur Walter Scott. À propos de Quentin Durward*, in ID., *Littérature et philosophie mêlées* (1834), in ID., *Œuvres complètes, Critique*, a cura di J.-P. Reynaud, Laffont, Paris 1985, p. 149. L'articolo era apparso originariamente nel giugno 1823.

⁵⁰ HEGEL, *Estetica* cit., vol. II, p. 1223.

⁵¹ LUKÁCS, *Teoria del romanzo* cit., p. 141.

⁵² HEGEL, *Estetica* cit., vol. II, p. 1223.

⁵³ *Ibid.*, vol. I, p. 663.

destabilizza proprio la relazione soggetto-oggetto, cioè il fondamentale presupposto filosofico del processo della rappresentazione (e dunque di qualunque programma mimetico). Certo «l'arte non può arrestarsi, senza abbandonare il proprio principio, a questa scissione fra l'astratta interna disposizione d'animo e l'oggettività esterna»⁵⁴. Ma le diverse risposte che può fornire tracciano un netto discrimine non solo tra i destini dei personaggi, divisi tra rifiuto e accettazione del mondo, ma anche tra le poetiche e le opzioni rappresentative degli scrittori. Un'ampia porzione della cultura romantica, evidentemente, ha optato per «il lato soggettivo della *disposizione d'animo*», ha promosso «l'elevazione dello spirito *a sé*, con cui egli acquista in se stesso la sua oggettività, che dovrebbe altrimenti cercare nell'esteriore e nel sensibile dell'esistenza»⁵⁵. Friedrich Schlegel, ad esempio, biasima l'«esigua vena realistica» di Fielding o degli epigoni di Richardson, sostenendo che «le cose migliori dei romanzi migliori altro non sono che una confessione, più o meno velata, dell'autore, il frutto della sua esperienza, la quintessenza della sua peculiarità»⁵⁶. E Novalis, in quello strano miscuglio di fiaba e romanzo, in quel libro così platealmente anomalo che è *Heinrich von Ofterdingen* (1802), dichiara che la poesia non mira affatto all'«imitazione artistica della natura», perché in essa tutto è «interiore». Il poeta

ci svela un mondo sconosciuto e portentoso. Come da profonde caverne salgono in noi tempi antichi e futuri, innumerevoli esseri umani, e meravigliose contrade e i più singolari avvenimenti, e ci strappano al noto presente⁵⁷.

Molto più incerta e difficile, senza dubbio, la seconda alternativa, la scelta del romanziere di oggettivare il conflitto e di proiettarlo nel confronto dinamico tra i suoi per-

⁵⁴ *Ibid.*, p. 580.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 219 e 582.

⁵⁶ F. SCHLEGEL, *Brief über den Roman* (1800) [trad. it. *Lettera sul romanzo*, in P. FASANO (a cura di), *L'Europa romantica*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 57].

⁵⁷ NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen* (1802) [trad. it. *Enrico di Ofterdingen*, Adelphi, Milano 1997, p. 32. Traduzione di T. Landolfi].

sonaggi e il mondo della prosa, il mondo delle mediazioni e dei compromessi, dei tradimenti e dei sotterfugi, senza concedersi fughe nell'ideale o accendere la fantasmagorica «lampada» dell'immaginazione creatrice. Qui, il problema non è tanto la brutale durezza della lotta, quanto il rischio molto più strisciante e insidioso di essere inghiottiti, addomesticati, normalizzati dal processo di socializzazione, felicemente integrati in quel sistema che si voleva combattere e cambiare:

queste lotte del mondo moderno non sono altro che l'apprendistato, l'educazione dell'individuo alla realtà esistente [...] Infatti la fine di tale apprendistato consiste nel fatto che il soggetto mette giudizio [...] si inserisce nella concatenazione del mondo e vi acquista un posto adeguato. Per quanto uno possa essere venuto a lite con il mondo ed esserne stato respinto, alla fine per lo più trova la fanciulla adatta e un posto qualsiasi, si sposa e diviene un filisteo come gli altri⁵⁸.

È in questo contesto che nasce e matura quel paradigma simbolico della modernità, quella spina dorsale del romanzo ottocentesco che è il percorso di educazione dell'eroe, il suo mettersi alla prova del mondo, in una spietata, rischiosissima contrattazione che lo costringe a offrire in pegno il suo patrimonio di beni immateriali e non convertibili: gioventù, innocenza, ambizione, desiderio, passione, sogno di un destino eroico ma drammaticamente incongruo con il nuovo ordine sociale. È in questa contraddizione intrinseca, in questa «*predisposizione al compromesso*»⁵⁹ che prospera il romanzo di formazione europeo, con tutto il ventaglio di destini possibili che schiude ai suoi eroi: dall'armonica conciliazione tra individualità e normalità, come nel primo *Bildungsroman* alla Goethe⁶⁰, fino all'incompatibilità più o meno marcata tra interiorità ed esperienza, in quel «romanzo della delusione» (Stendhal, Balzac, Dickens ecc.) «che rappresenta come il falso concetto che l'uomo della società borghese s'è necessariamente fatto della vita s'infranga miseramente, urtando contro la brutale

⁵⁸ HEGEL, *Estetica* cit., vol. I, p. 664.

⁵⁹ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999², p. 11.

⁶⁰ Cfr. *ibid.*, p. 17.

prepotenza della vita capitalistica»⁶¹. In tutti i casi l'eroe – e l'autore dietro di lui – è costretto a prendere coscienza del mondo reale, di cui interiorizza codici, procedure e regole di comportamento: penetra nei suoi impresentabili retroscena, tra gli ingranaggi di una complicata macchina politico-sociale in cui trionfano denaro, potere, ricatto, corruzione, servilismo, ipocrisia, cinismo, desolante prontezza a vendere ideali e dignità; e delinea, in tal modo, un'esemplare figurazione simbolica del realismo letterario, proprio nelle sue tensioni e antinomie, in quell'intrinseco principio conflittuale che guida la penna di ogni grande scrittore realista, combattuto tra l'esigenza di rappresentare l'hegeliana «prosa del mondo» e l'esigenza di negarla, in nome di un diverso, forse utopico sguardo sulla realtà.

In tutto questo, la cultura romantica ha giocato ovviamente un ruolo cruciale. Nessuno potrebbe sostenere in buona fede che la nascita di una nuova consapevolezza artistica del mondo sia avvenuta *contro* o *nonostante* il romanticismo, se non altro per la complessità di un movimento straordinariamente ampio e frastagliato, capace di convogliare una pluralità di istanze, sensibilità, esigenze estetiche ed espressive. Non è affatto vero «che il romanticismo, come spesso si è detto, accantonasse la realtà»⁶². In particolare, la nascita di una coscienza storicista e la lotta contro le regole stilistiche del classicismo hanno posto le premesse indispensabili per la maturazione del moderno realismo ottocentesco: hanno permesso cioè ad alcuni scrittori formatisi nell'alveo del movimento romantico, come Manzoni o Balzac, di «superare il romanticismo, facendone, nello stesso tempo, uno dei momenti del grande realismo»⁶³.

È una convulsa, delicatissima fase di transizione in cui il malcontento per un approccio letterario inadeguato porta a identificare bersagli comuni, a stringere improbabili alleanze, in un movimento di ricerca e di sperimentazione

⁶¹ LUKÁCS, *Saggi sul realismo* cit., p. 67.

⁶² E. R. CURTIUS, *Balzac* (1923) [trad. it. *Balzac*, Bompiani, Milano 1998, p. 284].

⁶³ LUKÁCS, *Saggi sul realismo* cit., p. 105.

che peraltro travalica le frontiere tra i vari generi. Già Wordsworth, nella prefazione del 1800 alle *Ballate liriche*, aveva rifiutato i canoni stereotipati della «dizione poetica» in nome di un avvicinamento tra poesia e prosa che promuovesse una rivoluzione al tempo stesso tematica e stilistica: «rendere interessanti gli avvenimenti di tutti i giorni» attraverso un'imitazione del «linguaggio proprio degli uomini», affinché «il lettore rimanga in compagnia della carne e del sangue»⁶⁴. Ma è soprattutto nell'ambito del dramma, e in un paese a rigida dominazione classicista come la Francia, che la battaglia romantica contro la tradizione raggiunge i toni più accesi e polemici. Auerbach ha messo in luce il ruolo determinante degli interventi di Hugo contro la poetica normativa del teatro francese, a favore di una «mescolanza degli stili»⁶⁵ che per certi versi può essere considerata, con Jauss, l'«atto di nascita del "realismo" letterario in Francia»⁶⁶. È poi estremamente singolare, è una di quelle bizzarre coincidenze della storia letteraria che la teoria di Hugo sull'armonia oppositiva di *sublime* e *grottesco*, esposta nella prefazione di *Cromwell* (1827), trovi un parallelo quasi perfetto nei *Reisebilder* di Heine (1826), tanto da far pensare a

due manifestazioni contemporanee di una medesima svolta epocale nel processo generale di emancipazione della letteratura. In ambedue i casi viene infatti avanzata la rivoluzionaria richiesta che la letteratura attuale rappresenti una realtà più completa di quella trasfigurata dall'arte ormai decaduta della classicità, unilateralmente ferma al bello o al sublime, al tragico o al sereno⁶⁷.

Secondo Hugo, in effetti, «il dramma dipinge la vita»; il suo carattere è la «verità», la sua fonte la «realtà», che «risulta dalla combinazione assolutamente naturale di due tipi, il sublime e il grottesco, che si intrecciano nel dram-

⁶⁴ W. WORDSWORTH e S. T. COLERIDGE, *Lyrical Ballads* (1798) [trad. it. *Ballate liriche* (Prefazione del 1800), Mondadori, Milano 1999, pp. 267 e 271. Traduzione di F. Marucci].

⁶⁵ Cfr. AUERBACH, *Mimesis* cit., vol. II, p. 238.

⁶⁶ H. R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation* (1970) [trad. it. *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 141].

⁶⁷ *Ibid.*, p. 142.

ma come si intrecciano nella vita e nella creazione. Perché la poesia vera, la poesia completa, sta nell'armonia degli opposti»⁶⁸. Basta però confrontare una qualunque opera di Hugo con un romanzo di Stendhal o di Balzac per misurare il divario tra le intenzioni programmatiche e la prassi concreta, per rendersi conto che la sua idea della mescolanza degli stili «è troppo superficiale e teatrale, troppo poco conforme alla realtà del XIX secolo [...] egli mirava piuttosto a una poetizzazione romanzesca che alla realtà della vita»⁶⁹. Lo stesso tracollo del dramma romantico, sancito in via definitiva dall'insuccesso dei *Burgravi* (1843), non fa che confermare l'acuta diagnosi di Heine – formulata fin dal 1828 – sulla «fine del periodo artistico», quella profonda cesura che ha segnato la morte di un'epoca e l'avvento di un modo radicalmente nuovo di concepire e di fare la letteratura⁷⁰. Negli spiriti più sensibili come Heine, insomma, «c'era una generale consapevolezza della fine del romanticismo, del sorgere di una nuova età, interessata alla realtà, alla scienza, a questo mondo»⁷¹. Non a caso, da qui in poi, le radici comuni e le alleanze strategiche tenderanno a essere accantonate: le strade si separeranno, tanto che molti proclami successivi – da Duranty a Desnoyers, da Champfleury a Zola – faranno del romanticismo il contraltare polemico del realismo, in una visione aspramente dialettica in cui i due termini finiranno per contrapporsi su tutto, attraverso un ricco campionario di coppie oppostive: idealismo e positivismo, spiritualismo e materialismo, poesia e prosa, astratto e concreto, straordinario e quotidiano, ispirazione e osservazione, individuo e società ecc.

Balzac diceva che la cronologia è la storia degli sciocchi. E certo c'è qualcosa di forzato, di inguaribilmente capzioso e riduttivo nella volontà di scandire per date, per svolte o brusche cesure un flusso inerziale e magmatico come il divenire storico, e in particolare l'evoluzione letteraria.

⁶⁸ V. HUGO, *Prefazione a Cromwell* (1827), Garnier-Flammarion, Paris 1968, pp. 76 e 79.

⁶⁹ AUERBACH, *Introduzione alla filologia romanza* cit., p. 276.

⁷⁰ Cfr. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione* cit., pp. 133 sgg.

⁷¹ WELLEK, *Il concetto di realismo* cit., p. 259.

Eppure, a volte, le date sprigionano una forza simbolica incontenibile, di fronte alla quale ogni prudenza metodologica, ogni radicata sfiducia nelle grandi generalizzazioni sembra cedere al desiderio di leggervi un significato riepilogativo o paradigmatico. In questo senso, molte tendenze dell'epoca sembrano darsi appuntamento nella Francia del 1830, in un'impressionante convergenza di grandi eventi storici e culturali. In marzo va in scena *Hernani* di Hugo, che scatena una furiosa polemica e che segna l'apogeo del romanticismo francese. In aprile Balzac pubblica le *Scene della vita privata*, primo nucleo della futura *Commedia umana*. In luglio scoppia la rivoluzione che abbatte la monarchia borbonica – anacronistico relitto dell'*Ancien Régime* – e che porta sul trono Luigi Filippo d'Orléans, il «re borghese», il cui regno segnerà l'affermazione incontrastata delle banche e del grande capitale, in una fase di intenso sviluppo delle strutture finanziarie e industriali. E proprio in quelle tre giornate di fine luglio, tra il «fuoco di plotone» e i «colpi di fucile» che rimbombano nelle vie di Parigi⁷², Henri Beyle da Grenoble annota i suoi pensieri su una copia del *Memoriale di Sant'Elena*, dopo avere ultimato un libro che doveva intitolarsi *Julien* ma che uscirà in novembre con un altro titolo, destinato a cambiare la storia del romanzo: *Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*.

⁷² STENDHAL, *Diario cit.*, vol. II, p. 574.

Terzo interludio

Il rosso e il nero

Il 25 maggio 1830, mentre sta correggendo «il terzo foglio di *Julien*», Stendhal è alla ricerca di epigrafi. Perché l'epigrafe, annota, «deve accrescere la sensazione, l'emozione del lettore, se emozione può esservi, e non già presentare un giudizio più o meno filosofico sulla situazione»¹. Se questo è l'intento, il motto collocato in testa al romanzo – e attribuito a Danton – è ben più di un giudizio o di un invito all'emozione: è un asciutto e problematico manifesto, una dichiarazione d'intenti forse più adatta alle aule di un tribunale che alle pagine di un romanzo: «La verità, l'aspra verità»².

La questione – lo vediamo – è destinata a perseguitarci ancora a lungo, suscitando le rituali catene di domande. Perché tanti discendenti di Omero, questi bugiardi in buona fede, sono così ossessionati dalla verità? Che senso ha giurare e spergiurare sulle proprie veridiche finzioni? E perché l'autore di *novels*, su tutti, finisce quasi sempre per cercare un appiglio e una legittimazione al di fuori del testo, fuori dal linguaggio e dalla scrittura, nel miraggio di una restituita immanenza tra la parola e la cosa, tra la forma e il contenuto? Quando Stendhal si dedica all'autobiografia, è certamente pacifico, fa parte del codice e del genere che si appelli – con tutte le ambiguità del caso – alla veridicità del suo resoconto: «Ora, prima di tutto, voglio essere vero»; «senz'altro non mento», visto che «tutto questo è proprio vero»³. Perfino

¹ STENDHAL, *Diario cit.*, vol. II, p. 574.

² ID., *Il rosso e il nero cit.*, p. 5.

³ ID., *Souvenirs d'égotisme* (1832) [trad. it. *Ricordi di egotismo*, Garzanti, Milano 1999, p. 49. Traduzione di M. Di Maio]; e ID., *Vie de Henry Brulard*

quando finge di trascrivere vecchi manoscritti italiani ha tutto il diritto retorico di proclamare che «qui non si troveranno paesaggi artefatti, ma vedute prese dalla natura [...] La verità deve venire prima di tutti gli altri meriti»⁴. Le cose si complicano, però, quando le stesse pretese investono un'opera che si aggrappa al sottotitolo *Cronaca* ma che esibisce platealmente, in ogni parola, in ogni scatto ritmico o giro di frase, la sua tessitura romanzesca. A meno che, certo, qualcuno non decida di prendere sul serio il recupero della collaudata divisa settecentesca:

Questo non è un romanzo. Tutto ciò che vi si racconta è realmente accaduto nel 1826 nei dintorni di Rennes. In quella città l'eroe è stato giustiziato per aver tirato due colpi di pistola contro la sua prima amante, dei cui figli era stato precettore, e che, con una sua lettera, gli aveva impedito di sposare la sua seconda amante, una ragazza molto ricca. S[tendhal] non ha inventato nulla⁵.

Ora, che Stendhal menta non è forse il cuore del problema. Il fatto che alteri le reali circostanze di tempo e di luogo (1827, Brangues) è solo un epifenomeno, è un dato accidentale rispetto al paradosso teorico di fondo: che cioè Stendhal – ce lo aveva suggerito Lavagetto – ha *inventato tutto*: ha usato quel «fatto vero» come un semplice prototipo, un modello del possibile, uno scheletro narrativo su cui la penna ha plasmato un corpo radicalmente nuovo. Non per questo, certo, bisogna revocare ogni credito al suo afflato nei confronti della verità, che gli appare «come un dipinto ricoperto d'una mano di calce: ogni tanto una particella di calce cade e io mi avvicino all'agognata verità»⁶. Il suo culto per i *petits faits vrais*, l'interesse per la cronaca e per gli atti processuali, l'acume analitico nell'osservare ambienti e persone sono funzionali a un'idea di letteratura concepita come spazio intermedio, come luogo di tran-

(1835) [trad. it. *Vita di Henry Brulard*, Garzanti, Milano 2003, pp. 49 e 138. Traduzione di N. Palmieri].

⁴ Id., *Chroniques italiennes* (1837-39), Julliard, Paris 1964, p. 22.

⁵ Lettera di Stendhal a V. Salvagnoli del 29 ottobre 1832, in STENDHAL, *Il rosso e il nero*, Einaudi, Torino 1963, p. 593.

⁶ Id., *Diario cit.*, vol. II, p. 497.

sazione del senso, al tempo stesso connesso e separato rispetto all'esperienza reale. C'è una lettera del 4 maggio 1834 in cui dà un consiglio a Mme Jules Gauthier: «Descrivendo un uomo, una donna, un luogo, pensate sempre a qualcuno, a qualcosa di reale»⁷. Se il romanzo è davvero, come voleva Thibaudet, un'«autobiografia del possibile»⁸, l'opera di Stendhal ne rappresenta una delle manifestazioni più luminose: per la sua capacità di attingere ai materiali elargiti dalla vita e di lavorare – come i pittori – «in base a dei modelli»⁹; per la sua urgenza nell'inseguire qualcosa che non esce, non può uscire dai bordi della pagina scritta ma che fa di tutto per forzarne i confini, per tentare di sporgersi *al di là*.

In realtà, Stendhal sa benissimo che la verità ricreata nell'opera d'arte è qualitativamente diversa rispetto a quella del mondo empirico: è una verità dello *stile*, l'unica che possa sprigionare quell'«effetto elettrico» a cui sostiene di avere mirato in ogni sua opera. Replicando a Balzac, che in un saggio molto elogiativo sulla *Certosa di Parma* (1839) avanzava alcune riserve sullo stile, sul «modo di raccontare semplice, naturale e senza ricercatezza»¹⁰, Stendhal individua la radice del problema:

mi sembra che lo stile di J.-J. Rousseau, di M. Villemain o di Mme Sand, dica un mucchio di cose che *non* bisogna dire, e spesso molte *falsità* [...] Spesso rifletto un quarto d'ora per mettere un aggettivo prima o dopo il sostantivo. Cerco di raccontare: 1° con verità; 2° con chiarezza ciò che succede dentro un cuore¹¹.

Raccontare con verità e con chiarezza, però, non significa piegarsi a una servitù referenziale nei confronti del mondo empirico. Balzac osserva giustamente che un grande pittore, di fronte a un paesaggio, «si guarderà bene dal copiarlo

⁷ Cit. in G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, Paris 1954, p. 64.

⁸ A. THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris 1938, p. 12.

⁹ STENDHAL, *Appendice a Lucien Leuwen* cit., p. 1397.

¹⁰ H. DE BALZAC, *Études sur M. Beyle* (1840) [trad. it. *Studi su Beyle*, in ID., *Poetica del romanzo* cit., p. 383].

¹¹ STENDHAL, *Reponse à M. de Balzac* (prima stesura, 16 ottobre 1840), in ID., *Correspondance*, a cura di H. Martineau e V. Del Litto, Gallimard, Paris 1968, vol. III, p. 395.

in modo pedissequo»¹². Sbaglia però nel farne un rimprovero a Stendhal, perché è esattamente quello che *non fa*. Per lui, si può trasgredire ogni più elementare verosimiglianza geografica e collocare una collina lungo il basso corso del Po, come nella *Certosa*, senza tradire l'impegno nei confronti della verità interna del romanzo, l'unica a cui uno scrittore debba sentirsi obbligato.

Nasce da qui quel disprezzo per la «descrizione materiale» che rende la sua scrittura così anomala per i parametri del realismo ottocentesco, che proprio nella poetica dell'inventario, nel minuzioso censimento del dettaglio avrebbe fondato buona parte delle sue credenziali mimetiche. *Il rosso e il nero*, lo abbiamo visto, si apre con una descrizione topografica di Verrières, cittadina «inventata» per l'occasione, «luogo immaginario che l'autore ha scelto come il tipo delle città di provincia»¹³. Un *incipit* tanto canonico – per le convenzioni del *roman* – quanto inconsueto, se si pensa al disagio che Stendhal ha sempre manifestato di fronte alle lunghe descrizioni dei romanzi, soprattutto nell'opera di Scott. Nei *Ricordi di egotismo*, dopo avere descritto una riunione mondana in un salotto, lascia cadere un commento improntato al più disinvolto snobismo: «Ho dimenticato di descrivervi il salotto. Sir Walter Scott e i suoi imitatori avrebbero saggiamente cominciato di lì, ma io ho orrore della descrizione materiale. La noia di doverla fare m'impedisce di scrivere romanzi»¹⁴. In effetti, aggiunge altrove, gran parte dei meriti di Scott «si doveva a un segretario che gli abbozzava le descrizioni di paesaggi dal vero. Lo trovavo, come lo trovo adesso, debole nella rappresentazione delle passioni, nella conoscenza del cuore umano»¹⁵. Non serve a nulla, allora, saper descrivere nei minimi dettagli «l'abito e il collare di rame di un servo del Medioevo»¹⁶ se poi si man-

¹² BALZAC, *Studi su Beyle* cit., p. 383.

¹³ Lettera di Stendhal a V. Salvagnoli [ed. cit., p. 580]. Cfr. anche la nota collocata in calce al romanzo (STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., p. 511).

¹⁴ ID., *Ricordi di egotismo* cit., p. 39.

¹⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶ ID., *Walter Scott et La Princesse de Clèves* (1830), in ID., *Mélanges de littérature* cit., vol. III, p. 306.

ca l'obiettivo fondamentale, quello che già Sade aveva aditato al romanzo, «specchio fedele» della più singolare e stupefacente opera di natura, il cuore umano¹⁷. È proprio da questa rottura del canone, da questo rifiuto dell'autorità dominante di Scott che nasce il progetto rivoluzionario del *Rosso e il nero*:

Walter Scott aveva messo di moda il medioevo; si era sicuri del successo impiegando due pagine a descrivere la vista che si godeva dalla camera dell'eroe, altre due pagine a descrivere come egli vestiva e altre due pagine ancora a descrivere la forma della poltrona su cui egli sedeva. Stanco di tutto questo medioevo, delle *ogive* e dei vestiti del '400, S[tendhal] osò raccontare un fatto avvenuto nel 1830 e lasciare il lettore in un'assoluta ignoranza a proposito dei vestiti che portano la signora di Rênal e la signorina de La Mole¹⁸.

Di fatto, l'*incipit* del romanzo è un esempio impeccabile di quel modello descrittivo che Stendhal tanto esecrava e che diventerà una sorta di biglietto da visita del romanzo ottocentesco. Il tono assertivo e l'uso del presente mirano anzi a istituire un *continuum* temporale rispetto all'universo dei lettori, indotti a «revocare ogni carattere chimerico e ipotetico al tempo in cui la storia si iscrive»¹⁹. Così, leggiamo, «la città è protetta da un'alta montagna», le sue case «*si arrampicano* sul declivio di una collina», «il Doubs *scorre* qualche centinaio di piedi sotto le fortificazioni costruite *un tempo* dagli spagnoli e *ora* in rovina»²⁰. D'altra parte, la messa in scena descrittiva gioca su un dinamismo prospettico che tenta di garantire un'equivalente continuità spaziale, attraverso il tragitto di un ipotetico «viaggiatore» che entra in città, osserva una fabbrica di chiodi, incontra il sindaco nella «grande via principale», «continua la sua passeggiata» fino a raggiungere la «bella dimora di pietra» del primo cittadino²¹. Al tempo stesso, però, questa strategia retorica non fa che sottoli-

¹⁷ Cfr. SADE, *Idée sur les romans* cit., p. 13.

¹⁸ Lettera di Stendhal a V. Salvagnoli [ed. cit., p. 577].

¹⁹ BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman* cit., p. 77.

²⁰ STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., p. 7. Il corsivo è mio.

²¹ *Ibid.*, pp. 7-8.

neare la soggettività della percezione, mettendo fuori gioco qualunque visione d'insieme: include cioè nel campo visivo del viaggiatore (e dunque del romanzo) solo alcuni, selezionatissimi elementi, più o meno funzionali alla configurazione dell'intreccio. Nemmeno questo compatto brano descrittivo, insomma, sfugge davvero a quello stile frammentario e pulviscolare con cui Stendhal raffigura sempre la realtà, concepita non come un tutto unitario, deducibile in base alle sue singole parti, ma come un'entità «puntiforme, discontinua, instabile, un pulviscolo di fenomeni non omogenei, isolati gli uni dagli altri»²², che appaiono come bagliori localizzati e istantanei nel campo di una percezione soggettiva. «Prendo a caso – scrive nei *Ricordi di egotismo* – quello che il destino mette sulla mia strada»²³.

È lo stesso metodo che guida la sua attività di storico del presente, di lucidissimo testimone di quella «Francia grave, morale, tetra, che ci hanno lasciato in eredità i gesuiti, le congregazioni e il governo borbonico dal 1814 al 1830»²⁴, cioè la Francia della Restaurazione nell'imminenza della Rivoluzione di Luglio. Auerbach sottolinea giustamente che «in nessun romanzo precedente, e anzi in nessun'opera letteraria [...] le condizioni politiche e sociali del tempo sono conteste con l'azione in modo così preciso e reale»²⁵. La smisurata ambizione di Julien lo trascina in una parabola ascendente che ci offre un'ampia, stratificata panoramica di «questi costumi così poco attraenti»²⁶, dalla borghesia di provincia all'aristocrazia parigina, dallo squallore del seminario agli intrighi politici degli alti prelati, dalle lotte di potere tra giansenisti e gesuiti alle cospirazioni degli ultramonarchici che sognano il ritorno dell'*Ancien Régime*. Nelle varie tappe del suo fulmineo processo di apprendistato, «Julien giunse direttamente a vedere la società

²² I. CALVINO, *La conoscenza pulviscolare in Stendhal* (1980), in *id.*, *Saggi* cit., vol. I, p. 942.

²³ STENDHAL, *Ricordi di egotismo* cit., p. 100.

²⁴ Lettera di Stendhal a V. Salvagnoli [ed. cit., p. 579].

²⁵ AUERBACH, *Mimesis* cit., vol. II, p. 224.

²⁶ Lettera di Stendhal a V. Salvagnoli [ed. cit., p. 579].

qual è oggi giorno [...] vedendo cadere i veli che gli annebbiavano lo sguardo»²⁷.

Eppure, nulla potrebbe essere più lontano da quella vasta, dettagliata, sistematica inchiesta sociologica con cui spesso si tende a identificare il romanzo realista dell'Ottocento. Se «il requisito essenziale del narratore realista», come pensava Giacomo Debenedetti, è «l'immaginazione sociologica»²⁸, la grandezza di Stendhal – e di ogni vero romanziere – sta nel piegare questo talento analitico ai fini eterodossi della letteratura, orientandolo sugli imprevedibili vettori dell'effetto estetico. Per quanto verosimile possa essere, l'universo sociale del *Rosso e il nero* è accuratamente selezionato e plasmato in funzione dell'eroe: è il campo di forze in cui si snoda il suo destino, una sequenza di istantanee polverizzate nei frammenti della sua percezione, distorte dai suoi passi falsi interpretativi, continuamente riscritte dalla sua immaginazione esaltata e dall'urgenza del suo desiderio. Che tutto questo contraddica vistosamente quel modello di coerenza, quel paradigma di continuità e di omogeneità percettiva su cui la poetica realista fonderà i propri assunti, non fa che proclamare la natura compromissoria e dialettica del romanzo di Stendhal, un libro scritto davvero per i posteri, sempre sul punto di svelare in anticipo l'intrinseca fragilità di quel grandioso progetto che segnerà le ambizioni dei romanzieri ottocenteschi, persi nel miraggio di compilare un inventario completo, un'ultimativa e totalizzante nomenclatura del mondo.

Anche quando Stendhal assimila il romanzo a un imparziale dispositivo riflettente o definisce lo stile dell'artista «uno specchio limpido», come nell'opera di quei «*pittori-specchi*» (ad esempio gli olandesi) che «riproducono esattamente la natura», senza intervenire o prendere partito²⁹, è difficile non sospettare che stia inscenando una

²⁷ STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., p. 96.

²⁸ G. DEBENEDETTI, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno?* (1963), in id., *Il personaggio-uomo*, Garzanti, Milano 1988, p. 58.

²⁹ Cfr. STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie* (1817), t. I, a cura di V. Del Litto e E. Abravanel, in id., *Œuvres complètes*, Champion, Paris 1969, p. 104; id., *Racine et Shakespeare* (1825), a cura di P. Martino, *ibid.*, p. 258. Tutta la riflessione sull'arte di Stendhal è dominata da questa immagine, che

manovra strategica per ritagliarsi una sorta di zona franca, un alibi preventivo non molto diverso da quello che verrà invocato da Gadda a discolpa del suo vituperato stile «barocco»³⁰. Dunque, ci dice, non accusate l'autore se il suo specchio mostra «il fango dei pantani»: «accusate piuttosto la strada dov'è il pantano, e più ancora l'ispettore stradale che lascia imputridire l'acqua e formarsi i pantani»³¹. Di fatto, le equazioni tra romanzo e specchio che incontriamo nella premessa di *Armance*, nella prefazione a *Lucien Leuwen* o in alcuni passi del *Rosso e il nero*³², sono altrettanti dispositivi retorici intesi a legittimare un programma poetico apparentemente neutrale e oggettivo, ma in realtà orientato dalle variabili individuali e dalle idiosincrasie dello stile, implicitamente contraddetto – lo abbiamo visto – da un'idea dell'opera d'arte come «bella menzogna». Lo specchio insomma ritaglia, seleziona e deforma: presenta all'attenzione del lettore dei *frammenti* di percezione, una «realtà frantumata» che non viene mai colta «nella sua globalità, nella totalità dei suoi problemi e dei suoi significati»³³. E se il realismo ottocentesco, mutuando e sviluppando in modo spesso acritico la metafora dello specchio, baserà il proprio edificio teorico sul principio dell'obiettività, di una conoscenza esente dai vizi e dai limiti degli strumenti d'analisi, Stendhal ne fornisce una sorta di contestazione preventiva. Come dirà più tardi Federigo Tozzi, «tutto consiste nel come è vista l'u-

viene riferita tanto alla letteratura quanto alla pittura, tanto al romanzo quanto alla novella o al teatro (cfr. in particolare BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman* cit., pp. 57 sgg.).

³⁰ «Il grido-parola d'ordine "barocco è il G.!" potrebbe commutarsi nel più ragionevole e pacato asserto "barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine"»: cfr. C. E. GADDA, *La cognizione del dolore* [1963 e 1970], in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di D. Isella, Garzanti, Milano 2000, vol. I, p. 760.

³¹ STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., p. 363.

³² Cfr. ID., *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* (1827) [trad. it. *Armance. Alcune scene di un salotto parigino nel 1827*, Einaudi, Torino 1999, p. 4. Traduzione di N. Palmieri]; ID., *Lucien Leuwen* [Première préface, 1836] cit., p. 761; ID., *Il rosso e il nero* cit., pp. 77, 363 e 382.

³³ CASTOLDI, *Lo specchio realista* cit., p. 131; e ID., *Il realismo borghese* cit., p. 202.

manità e la natura. Il resto è trascurabile, anzi mediocre e brutto»³⁴.

In effetti, né l'estetica dello specchio né l'icastica insegna dell'«aspra verità» impediscono a Stendhal – e qui stanno la sua forza e il suo fascino – di guardare il mondo attraverso quel magico intermediario evocato da Nabokov, il «prisma» della letteratura. Se è vero infatti che il suo realismo nasce da un «disagio entro il mondo postnapoleonico, dalla coscienza di non appartenervi e di non avervi un posto»³⁵, è perché questa sfasatura storica si traduce nel principio dinamico della rappresentazione, permettendogli di sfuggire, con la scrittura, alla meschinità di un mondo pieno di borghesi ipocriti, preti intriganti e nobili fatuamente sopravvissuti al declino del proprio ruolo. «Distolgo lo sguardo – scrive nella *Vita di Henry Brulard* – da tutto ciò che è vile [...] Mi lascio coinvolgere, come a dieci anni, quando leggevo l'Ariosto, da qualsiasi racconto d'amore, di foreste (i boschi e il loro vasto silenzio), di generosità»³⁶.

Il cuore del problema, anche in questo caso, si cela in un aspetto che il realismo successivo tenderà a mettere in sordina, cioè il rapporto tra l'autore e l'eroe, la possibilità di salvaguardare un residuo di energia, volontà, ambigua grandezza – o degradato eroismo – in quell'individualità altrimenti schiacciata dalla violenza livellante del macchinario sociale. C'è una nota di *Lucien Leuwen* in cui Stendhal definisce il romanziere «il cane del suo eroe»: «il miglior cane da caccia può solo far passare la selvaggina a tiro del fucile del cacciatore. Se lui non spara, il cane non può farci nulla»³⁷. È con questo spirito che il romanziere Stendhal chiede all'eroe Julien di prendere posizione nei confronti del mondo. È con sottile fiuto da segugio che lo guida, lo accompagna, lo asseconda, talvolta lo giudica e ne prende le distanze, ma nei momenti decisivi lo mette

³⁴ F. TOZZI, *Come leggo io* (1919), in *id.*, *Opere*, a cura di M. Marchi, Mondadori, Milano 1993³, p. 1325.

³⁵ AUERBACH, *Mimesis* cit., vol. II, p. 228.

³⁶ STENDHAL, *Vita di Henry Brulard* cit., p. 235.

³⁷ *id.*, Note a *Lucien Leuwen* cit., p. 1537.

di fronte a occasioni che starà solo a lui cogliere o lasciarsi sfuggire.

«Julien – ci dice il narratore – era l'uomo inferiore in lotta contro tutta la società». In casa del signor de Rênal, «come nella segheria di suo padre, disprezzava profondamente le persone con cui viveva e ne era odiato». In seminario «considerava i suoi trecentoventuno compagni come dei nemici». Giunto a Parigi, nel salotto dell'hôtel de La Mole, tutto gli sembrava strano, mentre «il giovane pallido e vestito di nero sembrava a sua volta molto strano a coloro che si degnavano di rivolgergli uno sguardo»³⁸. Stendhal non perde occasione per rimarcare la profonda, insanabile alterità tra il suo eroe e gli ambienti in cui si avventura, dove risulta sempre straniero, abnorme, incomprendibile, deviante, il «mostro» che «viola e contesta l'ordine costituito, le classificazioni e le regole esistenti»³⁹. Solo in alcuni episodi, tipicamente ambientati nei luoghi alti stendhaliani (un enorme masso, la vetta di una montagna), Julien si lascia andare al vagheggiamento romantico dei suoi sogni di gloria e della sua illusione, isolandosi come un «uccello da preda» solitario e orgoglioso, come uno «sparvier» che sembra disegnare nel cielo il destino stesso di Napoleone⁴⁰. Per il resto, sfodera sempre un'abilità consumata nel negoziare il suo ideale alle condizioni e alle squallide contropartite del mondo reale. Rispetto al suo progenitore Don Chisciotte, Julien ha infatti percorso un intero stadio evolutivo. Non più impermeabile al mondo, è riuscito a interiorizzare il conflitto e a sviluppare una serie di qualità strategiche (ipocrisia, cinismo, duttilità mimetica, estro teatrale) che gli permettono di adattarsi e di trionfare anche nelle situazioni più ostili, nelle quali funziona come un efficacissimo mezzo di contrasto. Nonostante la sua passata serietà, c'è in fondo qualcosa di comico nel suo trionfo mondano durante un pranzo offerto dall'ignobile Valenod, in quella casa dove tutto «puzzava di soldi ruba-

³⁸ ID., *Il rosso e il nero* cit., pp. 332, 45, 178 e 255.

³⁹ P. BROOKS, *Reading for the Plot* (1984) [trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995, p. 72].

⁴⁰ Cfr. STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., pp. 65-66 e 73-75.

ti»: c'è il coraggio di un'ipocrisia ben più caustica e feroce di qualunque battaglia combattuta a viso aperto; c'è la forza di sostenere la parte fino in fondo e di irridere, a prezzo di qualche rimorso o di qualche lacrima repressa, «tutto quel lusso di cattivo gusto», la «sozza fortuna» degli arricchiti, la volgarità e la suprema ignoranza di quei borghesi che progettano di favorire proprio chi li disprezza dal profondo del cuore:

Prima di andarsene, Julien ricevette quattro o cinque inviti a pranzo. - Quel giovane fa onore al dipartimento, - gridavano in coro i convitati, tutti allegri. Giunsero perfino a parlare di un assegno, votato sui fondi comunali, per fargli continuare gli studi a Parigi.

Mentre quell'idea imprudente risonava nella sala da pranzo, Julien aveva raggiunto rapidamente la porta. - Canaglie! Canaglie! - esclamò tre o quattro volte sottovoce, abbandonandosi al piacere di respirare l'aria fresca⁴¹.

Eppure, dietro questa maschera di collaudata ipocrisia si addensa un cono d'ombra che imprimerà alle azioni di Julien uno slancio non pronosticabile, un significato mai del tutto decifrabile. «Julien ha qualcosa di imprevedibile», osserva il marchese de La Mole. E Mathilde, a un certo punto, vede subentrare nella sua passione per lui «qualcosa di vago, di imprevisto, quasi un certo terrore»⁴². Dietro la sua astuzia, la sua energia, la sua selvaggia e disperata ambizione, Stendhal accumula progressivamente i segni di un'esplosione tanto improvvisa quanto fatale, che trasformerà il grido rimasticato sottovoce dal giovane arrivista nella lucida, rassegnata constatazione del criminale in prigione:

le persone onorate sono soltanto dei farabutti che hanno avuto la fortuna di non essere colti in flagrante [...] Io ho commesso un assassinio e vengo giustamente condannato, ma [...] Valenod che mi ha condannato è cento volte più dannoso alla società⁴³.

È proprio nello «scandalo»⁴⁴ del tentato omicidio in chie-

⁴¹ *Ibid.*, p. 143. Stendhal rievcherà l'episodio nella *Vita di Henry Brulard* (cit., p. 164): «Dirò come Julien: Canaglia! Canaglia! Canaglia!»

⁴² *Id.*, *Il rosso e il nero* cit., pp. 287 e 449-50.

⁴³ *Ibid.*, pp. 501-2.

⁴⁴ Cfr. BROOKS, *Trame* cit., p. 71.

sa, in quel gesto che l'astuto abate Frilair considera letteralmente «inspiegabile»⁴⁵, che culmina la sorda protesta di Julien (e di Stendhal) nei confronti del mondo reale. Poco prima, riecheggiando le parole di Waverley, lui stesso constatava l'esaurirsi del combustibile narrativo, il sereno avviarsi del raccontabile verso uno stato di quiescenza: «il mio romanzo è concluso»⁴⁶ – pensava –, e nel più trionfale dei modi: con il plebeo usurpatore, il trasgressore dei codici sociali che si apprestava a sposare l'orgogliosa Mathilde de La Mole e a diventare, come avrebbe detto Hegel, «un filisteo come gli altri». Ma è proprio qui, quando tutto sembra concluso, che il romanziere snida la preda più ricca: è proprio qui che l'eroe, letteralmente, deve essere pronto a sparare; e se al primo colpo diretto contro Mme de Rênal sbaglia la mira, non esita a spararne un secondo: «ella cadde»⁴⁷.

In fondo, osserva Stendhal,

anche gli eroi dei romanzi di second'ordine commettono delle follie, ma l'unica un po' degna di rilievo è la prima, perché stupisce. Tutte le altre sono come le trovate degli sciocchi nella vita reale: prevedibili e quindi prive di valore, mediocri⁴⁸.

La follia di Julien – che peraltro non è la prima – è invece perfettamente gratuita, imprevedibile e immotivata, una delle prove più smaglianti della genialità narrativa di Stendhal. La radicale, deliberata «ellissi delle intenzioni» le fornisce

quell'individualità selvaggia che fa l'imprevedibile delle grandi azioni – e delle grandi opere. L'accento di verità, a mille miglia da ogni specie di realismo, non si distacca qui dal sentimento violento d'un'arbitrarietà pienamente assunta e che disdegna di giustificarsi»⁴⁹.

Bisogna dire che già in molte occasioni, nel corso del li-

⁴⁵ STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., p. 465.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 449. Sul rapporto tra la frase di Waverley e quella di Julien, cfr. BIGAZZI, *Le risorse del romanzo* cit., p. 83; e F. FIORENTINO, *L'ambizione: «Il rosso e il nero»*, in MORETTI (a cura di), *Il romanzo* cit., vol. I, pp. 417-18.

⁴⁷ STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., p. 454.

⁴⁸ Lettera di Stendhal a V. Salvagnoli [ed. cit., p. 579].

⁴⁹ GENETTE, *Figure II* cit., pp. 146 e 49.

bro, Stendhal ha messo a frutto le risorse della sua inventiva romanzesca. In palese violazione di qualunque protocollo realista, ha costruito personaggi, episodi e situazioni che sfidano apertamente la verosimiglianza, come se l'accumulo di materiale mimetico avesse lo scopo di mettere a fuoco, per contrasto, i gesti che sovvertono gli schemi di comportamento comunemente ammessi, inquadrati in un sistema di codici e di aspettative convenzionali⁵⁰. Di fatto, il suo gioco con il romanzesco è ironico e ambivalente, sempre in bilico tra anomalia e stereotipo, sincerità e affettazione, secondo quella stessa antinomia programmatica che contrappone l'*amour-passion* all'*amour de vanité*. Il gesto con cui Julien si slancia su una «vecchia spada del medioevo», minacciando quasi di uccidere Mathilde, può apparire al tempo stesso coraggioso e puerile, spontaneo e melodrammatico; può essere lo sfogo di un sincero scoppio d'ira o solo il cedimento irriflesso a un automatismo retorico, l'assunzione del ruolo più scontato ed efficace per conquistare la romantica immaginazione di Mathilde⁵¹. Allo stesso modo, tutte le volte in cui Julien si trova alle prese con una scala a pioli, «uno strumento di cui il destino lo costringe a servirsi»⁵², finisce per calarsi in un intero repertorio di ruoli romanzeschi: il giovane spavaldo che volteggia in aria per addobbare i pilastri di una chiesa; l'amante impetuoso che rischia la vita per salire nella camera di Mme de Rênal; l'amante cinico che cede alle macchinazioni di Mathilde e che all'una di notte, al chiaro di luna, penetra nella sua stanza e si salva dall'imbarazzo recitando «parecchie delle più belle frasi della *Nouvelle Héloïse*»; l'amante disperato che minaccia di uccidersi ma che prima vuole dare «un bacio, un ultimo bacio all'amata»:

Saliva la scala volando, bussava alla finestra: dopo qualche istante Mathilde lo sentì [...] può aprire.

Si getta nella camera più morto che vivo.

– Sei tu, dunque! – dice precipitandosi fra le sue braccia⁵³.

⁵⁰ Cfr. PRENDERGAST, *The Order of Mimesis* cit., p. 124.

⁵¹ Cfr. STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., pp. 353-54.

⁵² *Ibid.*, p. 343.

⁵³ *Ibid.*, pp. 194, 219-20, 347 e 365.

Stendhal, insomma, mette in scena «un'autocoscienza dialettica del *romance* stesso»⁵⁴. C'è una strutturale duplicità di forme e funzioni con cui l'immaginazione romanzesca si oppone alla grigia banalità dell'esistente: da un lato, un polveroso repertorio di *topoi*, modelli e schemi di comportamento stereotipati, quelle improbabili «idee da romanzo» che plasmano gli artifici sentimentali dell'*amour de vanité*⁵⁵; dall'altro, una sorta di oltranza del desiderio, quell'energia incoercibile con cui l'eroe stendhaliano, nei momenti cruciali, getta improvvisamente la maschera e rivela al mondo la sua natura «mostruosa», irriducibile ai codici di un ordine sociale che può solo reprimere, condannare e punire ciò che per un attimo, in uno spiraglio del possibile, è riuscito a sfuggire alle sue maglie, nell'intensità selvaggia della passione o dell'atto criminale.

Proprio perché assurdo, immotivato, inspiegabile, contrario a ogni attesa o previsione ragionevole, il colpo di pistola di Julien segna al tempo stesso il trionfo e lo scacco del realismo: rinuncia alla verosimiglianza del personaggio nel momento stesso in cui grida la sua verità più profonda: recupera la dismisura del gesto romanzesco solo per squarciare l'involucro compatto di bugie, artifici, finzioni, ignobili mistificazioni di cui si ammantava il cosiddetto mondo reale. Alla fine, certo, sarà questo mondo a trionfare. Sarà la realtà della legge e dell'ordine costituito a giustiziare Julien, la realtà di chi – come i Valenod o i Frilair – sa sfruttare l'incauta generosità dei deboli e degli illusi per diventare sempre più ricco e potente. Ma solo in questo modo, paradossalmente, Stendhal poteva salvare il suo eroe: mandandolo a morte sulla ghigliottina, proprio come quel suo oscuro prototipo condannato dalla corte d'Assise dell'Isère. Indubbiamente, «quella testa non era mai stata tanto poetica come nel momento in cui stava per cadere»⁵⁶.

⁵⁴ JAMESON, *L'inconscio politico* cit., p. 157.

⁵⁵ Cfr. STENDHAL, *De l'amour* (1822) [trad. it. *Dell'amore*, Garzanti, Milano 2003, p. 6].

⁵⁶ ID., *Il rosso e il nero* cit., p. 509.

Capitolo terzo

Un ambiguo trionfo

1. *Lo specchio concentrico.*

Alcuni anni dopo l'esecuzione di Julien Sorel, un altro giovane ambizioso, un'altra frenetica «macchina desiderante»¹ ingaggia la sua battaglia contro il mondo. Ha appena seppellito la sua «ultima lacrima di ragazzo» nella tomba di un padre tragico e ossessivo, ucciso da un eccesso d'amore per due figlie prodigiosamente ciniche e ingrati. Così,

rimasto solo, fece qualche passo verso le alture del cimitero e vide Parigi tortuosamente adagiata lungo le due rive della Senna dove cominciavano a brillare le luci. I suoi occhi si fissarono quasi avidamente tra la colonna della place Vendôme e la cupola degli Invalides, là dove viveva il bel mondo in cui era voluto penetrare. Lanciò su quell'alveare ronzante uno sguardo che già sembrava volerne assorbire il miele, e pronunciò queste parole grandiose: – A noi due adesso!

E come primo gesto di sfida alla Società, Rastignac andò a cena dalla signora de Nucingen².

È stato Proust a notare la ricorrenza dei luoghi elevati nei romanzi di Stendhal – la grotta in cui Julien si sente «più felice di quanto lo fosse mai stato in vita sua»³, il campanile in cui Fabrice passa uno dei giorni «più felici di tutta la sua vita»⁴, le torri-prigione in cui entrambi vengono rinchiusi. Ma l'apparente analogia dell'impianto spaziale (l'eroe solitario che osserva il mondo dall'alto) non fa che accentuare il profondo, radicale divario di intenti e di si-

¹ P. BROOKS, *Trame* cit., p. 44.

² BALZAC, *Papà Goriot* cit., p. 245.

³ STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., p. 74.

⁴ ID., *La Chartreuse de Parme* (1839) [trad. it. *La certosa di Parma*, Garzanti, Milano 1965, p. 141. Traduzione di E. Tadini].

gnificati con cui Balzac costruisce la memorabile scena finale di *Papà Goriot*. Perché l'«altezza fisica», in Stendhal, era legata a una parallela «elevazione dell'anima»: era il correlativo spaziale di un distacco dal mondo, di un sereno isolamento che traduceva la contemplazione paesaggistica nelle forme della *rêverie* e del vagheggiamento interiore⁵. E se Julien, dall'alto della sua grotta, «si perdeva nella contemplazione di ciò che immaginava di trovare un giorno a Parigi»⁶, Rastignac osserva dalle alture del Père Lachaise una Parigi ben viva e reale, tanto fantasmagorica e rutilante quanto vile e spietata, di cui ha imparato a conoscere e a dominare i codici, i rituali, i meccanismi segreti. Destinato a una folgorante carriera narrata nei successivi romanzi della *Commedia umana*, Rastignac è infatti il paradigma dell'«ambizione che riesce»⁷: incarna perfettamente quella curvatura del destino che secondo Lukács marca una divergenza così netta tra gli eroi di Balzac e quelli di Stendhal. La «degradazione» dei primi, la loro «abiezione umana e morale» si contrappone infatti alla strenua purezza (e all'inevitabile fallimento) degli altri, nessuno dei quali

s'imbratta [o] si corrompe, sebbene tutti partecipino al «gioco». Un ardore puro e nobile, la ricerca senza mercanteggiamenti della verità, mantengono tuttavia pura l'anima di questi uomini immersi nella lordura, ottenendo che essi, alla fine della loro carriera (ma ancora nel fiore della loro gioventù), si scuotano di dosso il sudiciume.

È proprio questo profondo, contraddittorio «romanticismo» di Stendhal – conclude Lukács – che impedisce ai suoi eroi di «raggiungere quel grado di tipicità sociale che contrassegna così inimitabilmente la *Commedia umana*»⁸.

Anche il rapporto con i modelli ci mostra due roman-

⁵ Cfr. M. PROUST, *Notes sur Stendhal*, in ID., *Contre Sainte-Beuve* cit., pp. 654-55.

⁶ STENDHAL, *Il rosso e il nero* cit., p. 74.

⁷ H. DE BALZAC, *Prefazione* all'edizione Dumont di *Illusions perdues* (1843), in ID., *Poetica del romanzo* cit., p. 125. Balzac utilizza proprio Rastignac come esempio dei personaggi che ritornano da un romanzo all'altro (cfr. *ibid.*, p. 112).

⁸ LUKÁCS, *Saggi sul realismo* cit., pp. 110-11.

zieri per certi versi antitetici, che giungono per vie molto diverse a un risultato comune: la creazione del «moderno realismo»⁹. Al rifiuto di Scott da parte di Stendhal fa infatti da contraltare l'apprendistato scottiano in cui Balzac trova materiali e strumenti per gettare le basi del suo «monumento», della sua «cattedrale», del suo immenso e labirintico «palazzo letterario». «Walter Scott piú un architetto»¹⁰: è con questa formula che Balzac rielabora il «segreto di Scott», ossia quella formidabile capacità di «disegnare gli immensi dettagli della vita dei secoli»¹¹: è la scelta di riposizionare gli assi cartesiani del romanzo, di spezzare la verticalità dello sviluppo cronologico e di allargare lo sguardo sull'estensione del divenire contemporaneo, su un presente concepito come prodotto della storia in cui non c'è nulla di lineare, ma in cui «tutto è mosaico»¹². In questo senso, la sua conclamata urgenza di presentarsi nei panni dello «storico», anzi di uno «storico fedele ed esaustivo»¹³, non ha molto a che fare con istanze simili avanzate da romanzieri precedenti, come ad esempio Fielding. È invece la consapevolezza di chi ha maturato un nuovo senso della storia alla luce dello storicismo romantico e che ora ne fa la base metodologica per «comporre lo sterminato quadro» del XIX secolo, per «tratteggiare l'immensa fisionomia di un secolo ritraendone i personaggi principali»¹⁴.

Dapprima, certo, Balzac ricorre alla scorciatoia della figurazione esemplare, di una corrispondenza tra parte e tutto in cui il microcosmo possa sottintendere ed esemplificare il macrocosmo. Così, in *Papà Goriot*, dopo avere minuziosamente descritto la pensione Vauquer e i suoi abitanti,

⁹ AUERBACH, *Mimesis* cit., vol. II, p. 238.

¹⁰ F. DAVIN, *Introduzione a Études de mœurs au XIX^e siècle*, in BALZAC, *Poetica del romanzo* cit., p. 267.

¹¹ BALZAC, *Prefazione al Gars*, *ibid.*, p. 19.

¹² ID., *Prefazione alla prima edizione di Une fille d'Ève* (1839), *ibid.*, p. 151.

¹³ ID., *Prefazione alla prima edizione del Cabinet des antiques* (1839), *ibid.*, p. 161 (per altri passi in cui Balzac rivendica la qualifica di «storico», cfr. *ibid.*, pp. 145, 150, 155 e 246).

¹⁴ ID., *Prefazione al Livre mystique* (1835-36), *ibid.*, p. 95; e ID., *Prefazione alla prima edizione di Une fille d'Ève*, *ibid.*, p. 154.

osserva che «una simile accozzaglia di persone doveva offrire e offriva in piccolo gli elementi di una società completa»¹⁵. Ma a poco a poco, mentre il «grande romanzo della società» continua ad accrescersi di nuovi «capitoli»¹⁶, la sua energia, la sua ambizione, la sua abnorme e sfrenata genialità narrativa lo portano a concepire un progetto che non ha eguali nella storia della letteratura occidentale. Curtius diceva che «non si può capire Balzac se non partendo dal concetto di totalità»¹⁷. E in effetti, a dispetto della sua incompiutezza, la *Commedia umana* non sconfessa le dichiarazioni programmatiche che ne accompagnano la genesi. «Descrivere la società per intero»; «fornire una copia della società tutta intera»; tracciare «la descrizione completa della società, vista sotto tutti i suoi aspetti, colta in tutte le sue fasi»; costruire insomma un edificio così vasto e imponente che alla fine, abbracciandolo con lo sguardo, «apparirà un'immagine completa dell'umanità»¹⁸: è in questo titanismo dell'opera balzachiana che una delle ambizioni supreme del realismo trova la sua più convincente, poderosa realizzazione – e forse anche il suo punto di non ritorno. Perché lo «storico dei costumi del XIX secolo» non può né scegliere né escludere: «deve, pena l'inesattezza e la menzogna, dire tutto quello che esiste, mostrare tutto quello che vede»¹⁹, facendo dei singoli testi le «parti di un grande tutto»²⁰, le regioni di un mondo che ha la sua geografia, la sua genealogia e la sua araldica, un mondo altrettanto vasto, complesso e multiforme di quello reale. Non è affatto un caso che il paradigma scientifico di cui Balzac si serve nella *Prefazione* del 1842 sia la tasso-

¹⁵ ID., *Papà Goriot* cit., p. 18.

¹⁶ ID., *Prefazione* alla prima edizione di *Illusions perdues* (1837), in ID., *Poetica del romanzo* cit., p. 112.

¹⁷ CURTIUS, *Balzac* cit., p. 293.

¹⁸ H. DE BALZAC, *Prefazione* alla prima edizione della *Femme supérieure* (1838), in ID., *Poetica del romanzo* cit., p. 144; ID., *Prefazione* all'edizione Dumont di *Illusions perdues*, *ibid.*, p. 124; ID., *Prefazione* alla prima edizione di *Illusions perdues*, *ibid.*, p. 112; F. DAVIN, *Introduzione* a *Études philosophiques* (1834), *ibid.*, p. 248.

¹⁹ DAVIN, *Introduzione* a *Études de mœurs* cit., pp. 278-79.

²⁰ H. DE BALZAC, *Prefazione* alla prima edizione di *Pierrette* (1840), in ID., *Poetica del romanzo* cit., p. 177.

nomia zoologica, cioè una nomenclatura sistematica, onnicomprensiva e universale, opportunamente adattata a un insieme composito (Natura piú Società) di cui si possano inventariare e descrivere tutti i singoli elementi (le Specie Sociali)²¹.

Gli storiografi della letteratura ci ricordano che Balzac, in quegli anni, non era il solo a rappresentare la società contemporanea. Il filone del cosiddetto «romanzo sociale», su una base ideologica di protosocialismo e riformismo umanitario, aveva intrapreso una vasta opera di propaganda per denunciare le ingiustizie e i mali profondi della società, tentando di svolgere una missione educativa e di suscitare simpatia per le masse sofferenti²². Che poi questi romanzi di scrittori progressisti, fondati su un impianto assiologico ingenuamente manicheo (il ricco perverso contro il povero virtuoso), non avessero molto a che fare con un'osservazione realistica e autenticamente critica dell'universo sociale, sembra una conferma speculare della famosa diagnosi di Engels sul realismo di Balzac, autore di un'opera che smentisce e trascende le sue esplicite convinzioni politiche, un'opera scritta *nonostante e a dispetto di*, in qualche modo *contro* le intenzioni di chi proclamava di operare «alla luce di due verità eterne: la Religione e la Monarchia»²³.

Il realismo di cui io parlo può manifestarsi anche a dispetto delle idee dell'autore [...] Che Balzac sia stato costretto ad agire contro le simpatie di classe e i pregiudizi politici a lui propri, che *abbia visto* la necessità del tramonto dei suoi diletti nobili e li descriva come uomini che non meritavano alcuna sorte migliore; e che *abbia visto* i veri uomini dell'avvenire dove a quell'epoca, solamente, era dato trovarli: tutto questo io considero come uno dei maggiori trionfi del realismo e come uno dei tratti piú grandiosi del vecchio Balzac²⁴.

²¹ Cfr. ID., *Prefazione della Comédie Humaine* (1842), *ibid.*, p. 182.

²² Cfr. HEMMINGS (a cura di), *The Age of Realism* cit., pp. 143-45.

²³ BALZAC, *Prefazione della Comédie Humaine* cit., p. 188. In realtà, come è stato notato, il conservatorismo monarchico di Balzac è piú contraddittorio di quanto possa apparire: cfr. CASTOLDI, *Il realismo borghese* cit., pp. 227 sgg.

²⁴ Lettera di F. Engels a M. Harkness dell'aprile 1887 [ed. cit., pp. 161-162]. Tra coloro che hanno ripreso e sviluppato l'intuizione di Engels, si veda in particolare LUKÁCS, *Saggi sul realismo* cit., pp. 35 e 154.

Ovviamente, un approccio critico di tipo marxista è costretto a dislocare i pesi e le misure in base ai suoi assunti teorici e ai suoi protocolli operativi. Volendo aggiornare l'argomento, è difficile non riscontrare in questa retorica del *nonostante* una tendenza a provocare indebiti cortocircuiti fra almeno tre piani distinti: l'ideologia dichiarata, le modalità di rappresentazione, il valore estetico. Ci si può chiedere perché le convinzioni politiche di un autore debbano incidere sulla profondità del suo realismo, e perché solo il genio, padre di feconde contraddizioni, possa riscattare la tara ideologica del romanziere conservatore. Il problema, ovviamente, è sempre lo stesso, quello con cui abbiamo dato inizio al nostro viaggio: la pluralità delle accezioni di realismo, che la critica marxista, ad esempio, identifica con la capacità di rappresentare criticamente la società e l'ideologia borghese nel mondo della produzione capitalistica, svelando «le grandi forze sociali e le basi economiche dello sviluppo storico»²⁵. Balzac si proclamava monarchico e clericale. Bene, si potrebbe dire: e con ciò? Qual è il peso di questo dato nel momento in cui si confronta la sua opera con quella del contemporaneo – e progressista – Émile Souvestre, autore di romanzi sociali di disarmante ingenuità? Non basterebbe dire che Balzac era un grande scrittore, e dunque un grande realista, mentre Souvestre no?

Quando George Sand pubblica *Indiana*, nel 1832, Sainte-Beuve la elogia per la sincera vivacità con cui ha rappresentato la vita reale. Lei stessa, nella prefazione al romanzo, riprende l'analogia stendhaliana per cautelarsi dall'accusa di avere fornito immagini troppo crude:

bisogna prendersela con la società per le sue ineguaglianze, con il destino per i suoi capricci! Lo scrittore è solo uno specchio che li riflette, una macchina che li ricalca, e che non ha nulla da farsi perdonare se i suoi calchi sono esatti, se il suo riflesso è fedele²⁶.

Che poi quello specchio, in realtà, ci restituisca «solo il

²⁵ *Ibid.*, p. 60.

²⁶ G. SAND, *Prefazione a Indiana* (1832), Garnier, Paris 1962, p. 6.

volto stesso della scrittrice»²⁷, è uno dei tanti limiti di una scrittura che tende inesorabilmente a semplificare, a idealizzare, ad annacquare nel moralismo e nella contraffazione sentimentale le effettive dinamiche che governano il vivere associato. È probabile, insomma, che Sainte-Beuve avesse torto: a prescindere dalle sue ambigue opinioni politiche, George Sand non era una grande realista, e forse nemmeno una grande scrittrice.

Meglio, allora, valutare le potenzialità critiche del realismo senza uscire dalla giurisdizione propria della letteratura, che non è propaganda (di destra o di sinistra) né un'appendice della storiografia politico-sociale, ma una forma specifica e irriducibile di discorso sul mondo. Meglio indagare la dimensione ideologica di un'opera nella tessitura dei suoi temi e simboli, stilemi e figure, trame e sistemi di personaggi, e non tanto nelle eventuali prediche che un narratore più o meno enfatico può impartire dal pulpito. È vero, diceva Proust: le opere che contengono delle teorie sembrano oggetti «cui non si sia tolto il cartellino del prezzo»²⁸. Ma il fatto che Balzac, come è stato detto, abbia «delle teorie su tutto»²⁹, non toglie nulla alla sua formidabile capacità di osservare la storia e la società francese, in particolare parigina, dove «l'amore non è che desiderio, l'odio velleità», dove «l'unico parente è il biglietto da mille franchi, l'unico amico il Monte di Pietà»³⁰.

Rilievi non molto diversi potrebbero valere, fatte le debite proporzioni, anche per Manzoni. Probabilmente, come opinava un altro inveterato conservatore, Carlo Emilio Gadda, «il censo del Manzoni e il di lui quietismo e conservatorismo pratico [...] (casa, sposa, Brusuglio, parco, riservatezza di vita) non sono più gretti né più incriminabili degli analoghi censo e automobile e pennichella di molti

²⁷ CASTOLDI, *Il realismo borghese* cit., p. 234.

²⁸ M. PROUST, *Le Temps retrouvé* (1927) [trad. it. *Il tempo ritrovato*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto* cit., vol. VII, p. 233. Traduzione di G. Raboni].

²⁹ GENETTE, *Figure II* cit., p. 52.

³⁰ H. DE BALZAC, *La Fille aux yeux d'or* (1834-35) [trad. it. *La fanciulla dagli occhi d'oro*, in ID., *Storia dei Tredici*, Garzanti, Milano 1998, p. 262. Traduzione di C. Fusco Karmann].

buoni araldi d'un miglior domani che battono, pour le moment, le buone e consuete strade dell'oggi»³¹. Ma non è questo il punto. Il problema è capire se l'ideologia cattolica pregiudichi in tutto o in parte il realismo dei *Promessi sposi*, o se esso trionfi, di nuovo, *nonostante* le convinzioni del suo autore.

«È una delle facoltà singolari e incomunicabili della religione cristiana, il poter indirizzare e consolare chiunque, in qualsivoglia congiuntura, qualsivoglia termine, ricorra ad essa»³². Non è certo difficile trovare brani del romanzo in cui il narratore, deposta la sua ammiccante ironia, sale sul pulpito a predicare. Né mancano ritratti edificanti (il cardinale Borromeo), noiosissimi sermoni (il cardinale a don Abbondio), didascaliche conversioni dal male al bene (Cristoforo e l'Innominato). Alberto Moravia, in un saggio famoso, ne ha tratto spunto per azzardare un acrobatico parallelo tra il realismo socialista del Novecento e il «realismo cattolico» di Manzoni, entrambi «arte di propaganda», «prodotto estetico per eccellenza del conservatorismo», tradotto in opere che mirano a «un'identificazione completa della realtà rappresentata con l'ideologia dominante o che si vorrebbe che dominasse»³³. Critico lucido e acuto, Moravia in realtà si guarda bene dal proporre una visione così riduttiva dei *Promessi sposi*, «il libro più ambizioso e più completo che sia stato scritto sulla realtà italiana, dopo la *Divina Commedia*»³⁴. È però costretto a sezionare il romanzo con il «bisturi» (palesamente crociano) di cui parlerà Gadda nella sua replica, paragonandolo a una «stratificazione geologica» articolata su tre livelli: lo strato superficiale del «realismo cattolico», lo strato intermedio della «sensibilità politica e sociale del Manzoni», lo strato

³¹ C. E. GADDA, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia* (1960), in ID., *Saggi giornali favole*, a cura di D. Isella, Garzanti, Milano 1991, vol. I, p. 1177.

³² A. MANZONI, *I promessi sposi* (1840-42), La Nuova Italia, Firenze 1945, pp. 203-4.

³³ A. MORAVIA, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico* (1960), in ID., *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano 2000, pp. 169 e 171. Sul realismo socialista cfr. anche *infra*, pp. 287 sgg.

³⁴ *Ibid.*, p. 169.

profondo dei «sentimenti genuini anche se spesso oscuri [...] del Manzoni reale, del Manzoni poeta»³⁵. Di fronte a un impianto teorico così sistematico, Gadda non può che tentare di spostare il baricentro verso il fondo:

Mi pare che l'intento propaganda sia soltanto un aspetto (forse il più povero) dell'alta e vasta creazione manzoniana, ricca d'interdipendenze e contrasti che hanno valore di realtà combinatoria (e Moravia dice «realismo») [...] e attingono agli strati fondi e veritieri del conoscere, del rappresentare³⁶.

Indubbiamente, l'acquisto critico più fruttuoso di queste schermaglie è stato di sottrarre il romanzo all'ingessata riverenza del canone e di spingere la riflessione sul realismo manzoniano oltre l'«evasiva constatazione di un dato di fatto»³⁷. Il male, la corruzione, i rapporti di forza, i «cataclismi naturali e storici di lenta incubazione e conflazione improvvisa»³⁸, il quadro di una violenza endemica e gratuita, perversa e multiforme: davvero, i *Promessi sposi* disseminano lungo l'irreversibile *telos* della provvidenza uno stillicidio di cupe, inquietanti contraddizioni. C'è da chiedersi se, una volta tanto, certi tratti appartenessero davvero alla natura dell'oggetto e non alle categorie critiche di chi lo osserva: se cioè il grande realismo escluda a priori qualunque conciliazione, qualunque univocità discorsiva e possa darsi solo nei termini di un conflitto, di un'apertura polifonica, di una tensione interna ai testi e alla loro organizzazione tematico-formale.

Forse il realismo di questi scrittori, ancor più che nella contraddizione ideologica, trionfa nella contraddizione estetica, nella capacità di fondere la conclamata ricerca del «vero storico» con le più indocili esigenze del «vero poetico», che – e Manzoni lo registra con impazienza – è «qualche cosa di non definito», qualcosa che dovrebbe ripudiare il «falso» ma che non può fare a meno di quelle sue insidiose con-

³⁵ *Ibid.*, p. 175.

³⁶ GADDA, *Manzoni diviso in tre cit.*, pp. 1179-80.

³⁷ F. AMIGONI, *La poesia della corruzione. Gadda, Moravia e i «Promessi sposi»*, in «Inchiesta letteratura», ottobre-dicembre 1995, n. 110, p. 76.

³⁸ I. CALVINO, «*I Promessi Sposi*: il romanzo dei rapporti di forza (1973)», in *Id.*, *Saggi cit.*, vol. I, p. 338.

trofigure che sono l'invenzione, la finzione, il paventato «spirito romanzesco»³⁹. Jameson, ad esempio, ha osservato che nella trama dei *Promessi sposi* convivono due «paradigmi narrativi eterogenei», entrambi riconducibili all'orizzonte del *romance*: un romanzo gotico (la vicenda di Lucia, tra cupi manieri e perfidi aguzzini) e un romanzo d'avventura (la vicenda di Renzo, negli spazi aperti dell'incontro e dell'erranza)⁴⁰. Balzac, da parte sua, non perde occasione per smentire le sue pretese di essere «il più umile dei copisti», l'imparziale «segretario» della società francese che non inventa nulla ma che si limita a registrare fedelmente dei «fatti accaduti, estesi, presi dalla vita reale»: «non saranno fatti immaginari – assicura a Mme Hanska – sarà quel che succede dappertutto»⁴¹. Baudelaire è stato uno dei primi a intuire che le sue vere qualità stanno altrove:

Molte volte mi sono stupito che la grande gloria di Balzac fosse quella di passare per un osservatore; mi era sempre sembrato che il suo merito principale fosse quello di essere visionario, e visionario appassionato⁴².

Con questo, Baudelaire non intende tanto valorizzare il *côté* più scopertamente «fantastico» dell'opera balzachiana, quanto additare la qualità specifica di *tutta* la sua scrittura, abitata da una sorta di oltranza rappresentativa che tende sempre a trascendere la convenzionalità della percezione comune:

Tutte le sue finzioni sono colorate altrettanto profondamente dei sogni [...] tutti gli attori della sua *Comédie* sono più cupi-

³⁹ A. MANZONI, *Sul romanticismo. Lettera al marchese Cesare d'Azeglio* (1823), in ID., *Scritti di teoria letteraria* cit., p. 185; e ID., *Del romanzo storico* cit., p. 304.

⁴⁰ Cfr. JAMESON, *L'inconscio politico* cit., pp. 173-74.

⁴¹ H. DE BALZAC, *Preambolo delle prime edizioni di Eugénie Grandet* (1833), in ID., *Poetica del romanzo* cit., p. 70; ID., *Prefazione della Comédie Humaine* cit., p. 185; ID., *Prefazione alla prima edizione del Cabinet des antiques* cit., p. 164; Lettera a Mme Hanska del 26 ottobre 1834, citata in M. BONGIOVANNI BERTINI, *Balzac dall'antiromanzo alla «Comédie humaine»*, *ibid.*, p. LI.

⁴² CH. BAUDELAIRE, *Téophile Gautier* (1859) [trad. it. *Théophile Gautier* II], in ID., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996, p. 871]. Ancor prima di Baudelaire, nel 1831, Philarrète Chasles aveva definito Balzac «un veggente». Sulla «facoltà visionaria» cfr. anche CURTIUS, *Balzac* cit., pp. 295 sgg.

di di vita, piú attivi e astuti nella lotta, piú pazienti nella sventura, piú avidi nel godimento, piú angelici nella devozione, di quanto non ce li mostri la commedia del mondo vero [...] E poiché tutti gli esseri del mondo esteriore si offrivano all'occhio del suo spirito con un rilievo possente e una smorfia impressionante, egli ha reso convulse le sue figure, ha annerito le ombre e illuminato le luci⁴³.

Henry James diceva che «la quantità e l'intensità» sono il tratto distintivo dell'arte balzachiana⁴⁴, mentre Oscar Wilde, dichiarando che la morte di Lucien de Rubempré era stata uno dei maggiori dolori della sua vita, ha osservato che la potenza creativa di Balzac «riduce i nostri amici tuttora viventi a ombre, e i nostri conoscenti all'ombra di altre ombre»⁴⁵. È proprio questa capacità di esagerare, di intensificare, di calcare sempre la mano per spingere la scrittura a un grado di espressione estrema, concentrata, lontana dal grigiore della media e della realtà quotidiana, che fa del realismo balzachiano un'irripetibile miscela di documento e fantasia, osservazione e immaginazione, acume analitico e trasfigurazione visionaria, in un «appassionato sforzo verso l'essenziale» che mira a svelare «l'essenza della realtà che si cela sotto la superficie»⁴⁶. «Per Balzac – sottolinea Mario Lavagetto – “dietro” l'immagine c'è sempre qualcosa: un enigma con cui misurarsi, una buccia da togliere»⁴⁷. Basta pensare, sempre in *Papà Goriot*, alla grandiosa e teatrale scena dell'arresto di Vautrin, che accende di bagliori demoniaci il dimesso scenario della pensione Vauquer, questa «singolare mostruosità» – il narratore ci aveva avvertito – dispersa negli abissi dell'oceano parigino, dove «ci s'imbatte sempre in un luogo vergine, un antro sconosciuto, fiori, perle, mostri, qualcosa di inaudito, dimenticato dai palombari della letteratura»⁴⁸. Tradito, smascherato, brac-

⁴³ BAUDELAIRE, *Théophile Gautier* cit., p. 871.

⁴⁴ JAMES, *La lezione di Balzac* cit., p. 372.

⁴⁵ WILDE, *La decadenza della menzogna* cit., p. 24.

⁴⁶ LUKÁCS, *Saggi sul realismo* cit., pp. 95 e 114.

⁴⁷ M. LAVAGETTO, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Einaudi, Torino 1996, p. 145.

⁴⁸ BALZAC, *Papà Goriot* cit., p. 14.

cato dai gendarmi, Vautrin – *alias* Trompe-la-Mort – diventa il nodo prospettico in cui convergono tutti gli sguardi. La sua testa e la sua faccia

si illuminarono agli occhi di tutti quasi fossero state rischiarate dalle fiamme dell'inferno. Cosicché ognuno capì tutto quanto Vautrin, il suo passato, il suo presente, il suo futuro, i suoi principi implacabili, il culto dell'arbitrio, la supremazia che gli conferiva il cinismo dei suoi pensieri, dei suoi atti e la forza di un'organizzazione rotta a tutto. Il sangue gli salì al viso e gli occhi gli brillarono come quelli di un gatto selvatico⁴⁹.

Dopo avere fieramente ammesso di essere «Jacques Collin, detto Trompe-la-Mort, condannato a vent'anni di galera», smette di essere semplicemente un individuo e diventa quello che Lukács, sulla scorta dello stesso Balzac, chiamava *tipo*⁵⁰.

il simbolo di tutta una nazione degenerata, di un popolo selvaggio e logico, brutale e arrendevole. In un attimo Collin divenne un poema infernale che illustrò tutti i sentimenti umani, meno uno, il pentimento. Il suo sguardo era quello di un arcangelo caduto sempre pronto alla guerra⁵¹.

È dunque in un senso preciso, saldamente irriducibile all'accezione comune che Balzac può proclamare – qui o altrove – che è *tutto vero*. Vero in rapporto alle leggi specifiche della letteratura, come conquista di un «vero nell'arte» che non coincide con il brutale, insensato, spesso implausibile «vero della natura»⁵². Il rapporto di Balzac con il mondo reale, come ha osservato Brooks, è infatti dupli-

⁴⁹ *Ibid.*, p. 173.

⁵⁰ «La categoria centrale, il criterio fondamentale della concezione realistica è il tipo, ossia quella particolare sintesi che [...] unisce organicamente il generico e l'individuale. Il tipo diventa tipo non per il suo carattere medio [...] bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico»: cfr. LUKÁCS, *Saggi sul realismo* cit., p. 15.

⁵¹ BALZAC, *Papà Goriot* cit., pp. 174-75.

⁵² DAVIN, *Introduzione alle Études de mœurs* cit., p. 287; e BALZAC, *Prefazione* alla prima edizione del *Cabinet des antiques* cit., p. 162. Cfr. anche la *Prefazione* alla prima edizione di *Une ténébreuse affaire*, nella quale Balzac spiega di avere cambiato le circostanze reali dei fatti narrati e dunque, «letterariamente parlando», di avere «reso vero l'impossibile» (in *Id.*, *Poetica del romanzo* cit., p. 209).

ce: «la realtà costituisce sia lo scenario del dramma sia la maschera di un dramma più autentico e nascosto», una sorta di mistero che deve essere gradualmente rivelato: «il suo dramma si pone nel campo del vero, strappato per così dire al mondo del reale»⁵³.

C'è un passo di *Illusioni perdute* in cui lo scrittore d'Arthèz, conversando con Lucien, definisce l'arte «la natura concentrata»⁵⁴. L'artista non guarda il mondo attraverso un dispositivo ottico neutro e imparziale, ma attraverso uno «specchio concentrico [*miroir concentrique*] in cui, seguendo la sua fantasia, l'universo viene a riflettersi», grazie a «una specie di seconda vista» che gli permette di «cogliere la verità in tutte le possibili situazioni», o addirittura di «inventare il vero»⁵⁵. Forse non è un caso che la stessa immagine fosse stata usata da Hugo, pochi anni prima, nella prefazione di *Cromwell*:

il dramma è uno specchio in cui si riflette la natura. Ma se lo specchio è uno specchio comune, una superficie liscia e piana, non restituirà delle cose che un'immagine sbiadita e senza rilievo, un'immagine fedele, ma scolorita [...] Occorre quindi che il dramma sia uno specchio concentrante [*un miroir de concentration*] che, lungi dall'indebolirli, raccolga e condensi i raggi coloranti, che trasformi il chiarore in una luce, e la luce in una fiamma⁵⁶.

Certo – lo abbiamo detto – l'atteggiamento un po' superficiale di Hugo è ben lontano dalla profondità del realismo balzachiano. Eppure, la prospettiva antiromantica con cui Balzac è stato letto negli anni successivi non ha potuto che impoverire, semplificare, smorzare le tensioni vitali della sua poetica e della sua scrittura, promuovendo di

⁵³ P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination* (1976) [trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985, p. 17].

⁵⁴ H. DE BALZAC, *Illusions perdues* (1837-43) [trad. it. *Illusioni perdute*, Frassinelli, Milano 1999, p. 223. Traduzione di P. Minsenti].

⁵⁵ H. DE BALZAC, *Prefazione* alla prima edizione della *Peau de chagrin* (1831), in ID., *Poetica del romanzo* cit., pp. 52-53. L'immagine dello *speculum concentrationis* viene da Leibniz e si ritrova anche in altri testi e prefazioni balzachiane: cfr. BONGIOVANNI BERTINI, *Balzac dall'antiromanzo* cit., pp. XXXIX-XLI.

⁵⁶ HUGO, *Prefazione a Cromwell* cit., p. 90. L'analogia era già stata segnalata da Stéphane Vachon, curatore degli *Écrits sur le roman* di Balzac (Le Livre de Poche, Paris 2000, p. 59).

fatto una nozione di realismo univoca e riduttiva. È in nome di una comune battaglia contro l'immaginazione, il sogno, la sensibilità poetica e i cascami romantici, incarnati proprio da Hugo, che alcuni scrittori francesi attivi negli anni Cinquanta (Champfleury, Duranty, Thulié, Desnoyers) riconoscono in Balzac il loro nume tutelare, di cui minimizzano il lato «fantasmagorico» – come farà più tardi Zola – a tutto vantaggio di un inarrivabile «senso del reale»⁵⁷. Benché rifiutino di considerarsi un movimento o una scuola, questi scrittori sono i primi – lo abbiamo visto – a utilizzare consapevolmente il termine *réalisme* come marcatore estetico, come tratto distintivo di una poetica che proclama «l'inferiorità della forma e la potenza dell'idea»⁵⁸, che mira alla «riproduzione *esatta, completa, sincera* dell'ambiente sociale, dell'epoca in cui viviamo»⁵⁹, attraverso un linguaggio semplice, diretto, accessibile alle più ampie e stratificate fasce di pubblico. C'è però qualcosa di ristretto nel modo in cui ammirano e giudicano l'arte di Balzac, «realista perché ha mostrato che *tutto* poteva entrare nell'arte», ma anche «non realista perché non si è preso e non ha avuto il tempo di osservare e di descrivere con esattezza, esagerando per bisogno di rapidità, e perché spiriti più calmi, più freddi o forse più forti si sono limitati a ricerche meno estese, fatte con un sentimento più preciso e sicuro»⁶⁰.

Ora, proprio quando il più geniale di questi spiriti «calmi» e «freddi» fa la sua dirompente apparizione, i sedicenti Realisti stentano a riconoscerlo. Ed è con estrema freddezza, con il disagio di una sostanziale incomprensione che il loro esponente più risoluto e polemico, Duranty, nel marzo del 1857, accoglie un romanzo che distrugge con scientifico e disperato accanimento qualunque vagheggiamento

⁵⁷ ZOLA, *Il senso del reale* cit., p. 218. Zola verrà fortemente influenzato da un saggio di Taine del 1858, che per primo utilizzerà la parola «naturalismo» a proposito di Balzac.

⁵⁸ CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, M. Lévy, Paris 1857, p. 16.

⁵⁹ E. DURANTY, *Esquisse de la méthode des travaux*, in «*Réalisme*», 15 novembre 1856, n. 1, p. 2.

⁶⁰ ID., *Le remarquable article de M. de Pontmartin sur Balzac*, in «*Réalisme*», 15 dicembre 1856, n. 2, p. 29.

romantico, relegandolo nella mente di un'illusiva, sventata, patetica borghese di provincia: Emma Bovary⁶¹.

2. *Inguaribili romantici.*

Che ne sarebbe stato di Becky Sharp nelle mani di Flaubert? O meglio: che cosa avrebbe combinato Emma Bovary nel compassato mondo vittoriano di Thackeray? Sono domande curiose, sulle quali si potrebbe imbastire un capitolo inedito di una storia possibile del romanzo europeo. Mario Praz ne traeva spunti comparativi per rimarcare i limiti del realismo di Thackeray, un realismo paralizzato e inibito, incapace di uscire dalla gabbia ideologica del suo moralismo da «predicatore laico» e da «cinico in guanti gialli»⁶². È il paradosso di un narratore verboso e invadente che però, sul più bello, si mostra insolitamente discreto, incline a omettere, sorvolare, stendere veli, in un trionfo retorico di allusioni e sottintesi, preterizioni e reticenze. C'è un episodio della *Fiera della vanità* in cui le due eterne rivali, Amelia Sedley e Becky Sharp, si incontrano per caso dopo una lunga separazione. È ormai lontana l'epoca in cui Becky brillava nel vacuo firmamento dell'alta società londinese. A suo tempo, il narratore si era guardato bene dal rivelarci la reale natura dei suoi rapporti con Lord Steyne, anche se una scena (in verità molto castigata) in cui il marito l'aveva sorpresa in compagnia del marchese era bastata per segnare la sua rovina, costringendola a fuggire da Londra. Così, due anni dopo, la ritroviamo proprio nella piccola città tedesca in cui capita Amelia, in viaggio di piacere per riprendersi dalle molte sventure. Ma di fronte all'esigenza di riassumere quel periodo della vita di Becky, il narratore si trincerava dietro la buona educazione del suo pubblico, dietro quella «morale del mondo [...]

⁶¹ «Questo romanzo è uno di quelli che ricordano il disegno lineare, tanto è fatto con il compasso, con minuzia; calcolato, elaborato, tutto ad angoli retti, e in definitiva secco e arido [...] Non c'è emozione, né sentimento, né vita in questo romanzo, ma una grande forza da aritmetico»: cfr. ID., *Nouvelles diverses*, in «Réalisme», 15 marzo 1857, n. 5, p. 79.

⁶² PRAZ, *La crisi dell'eroe* cit., pp. 189, 192 e 193.

che ripugna dal sentir chiamare il vizio col proprio nome». Del resto, aggiunge, di questa affascinante e perversa «sirena» ha voluto mostrare solo la parte umana, quella presentabile e decente, tenendo sempre sott'acqua la sua coda mostruosa.

Chi lo voglia, potrà spiare sotto le onde, che sono abbastanza trasparenti, e osservare le contorsioni e i rigiri di questo mostro orrendo che si dibatte fra ossa umane e si attorciglia attorno ai cadaveri delle sue vittime; ma alla superficie non è forse tutto bello, pulito, decoroso? [...] meglio non indagare sui movimenti sottomarini di questi cannibali che gozzovigliano e fanno festa sulle loro misere vittime ben salate. Così potete esser certi che Becky, quando è lontana dai nostri occhi, non si comporta certo molto lodevolmente; meno si parla di lei, quindi, meglio è⁶³.

Certo, non si può negare che l'ironia di Thackeray, le sue contorsioni retoriche e la compiaciuta costruzione dell'allegoria finiscano per irridere e denunciare la falsità, l'ipocrisia, la bigotta complicità con la menzogna di un'intera società, quella «Fiera della Vanità» vittoriana in cui «vi sono cose che facciamo e sappiamo perfettamente, pur non parlandone mai»⁶⁴. Ciò non toglie, però, che su quei due anni di Becky venga comunque steso un cauteloso silenzio. Per riuscire di nuovo a parlarci di lei, il narratore ha infatti bisogno di restituirle «le apparenze di una donna rispettabile», «mentre forse non ci riuscirebbe altrettanto agevole riferire di altri periodi della sua esistenza»⁶⁵.

Interviene sempre, nella scrittura di Thackeray, una sorta di calmiera della rappresentazione, un dispositivo prudenziale (o censorio) che blocca la sua penna di fronte alle passioni troppo intense, agli spettacoli troppo crudi, alle scene troppo movimentate e drammatiche. Niente di più lontano dall'intensità, dalla frenetica vitalità del mondo di Balzac (o del rivale Dickens). Il suo, notava Percy Lubbock, è un metodo panoramico e antiteatrale, fatto di riassunti, divagazioni, visioni retrospettive, quadri ad ampio raggio:

⁶³ W. M. THACKERAY, *Vanity Fair. A Novel Without an Hero* (1847-48) [trad. it. *La fiera della vanità. Un romanzo senza eroe*, Rizzoli, Milano 1999, vol. II, pp. 822-23. Traduzione di B. Tasso].

⁶⁴ *Ibid.*, p. 822.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 827 (cfr. anche p. 833).

è uno stile «pittorico» che ci restituisce l'immagine di un mondo vasto ma uniforme, senza primi piani o addensamenti drammatici, un paesaggio refrattario all'immedesimazione che il lettore può solo contemplare dall'alto, con ironia e distacco, irretito nell'assiduo, confidenziale, ammiccante dialogo con il narratore. Evitando qualunque «rappresentazione continua e drammatica di una scena costituita»⁶⁶, Thackeray gioca insomma su una tastiera stilistica accordata su tonalità smorzate e discendenti, su un repertorio figurale scandito da attenuazioni, dissolvenze, *anticlimax*. Il suo *Romanzo senza eroe* sceglie la via della medietà e della mediocrità, si avventura nell'amara commedia del mondo tenendosi equidistante da tutti gli estremi, tanto dalla sfera corporea e volgare quanto da quella eroica e sublime, in un perfetto rovesciamento della teoria stilistica di Hugo. Anche il fragore della grande Storia (le campagne napoleoniche, Lipsia, i Cento giorni, Waterloo) giunge nel romanzo come un'eco lontana, che non scuote gli equilibri domestici, i riti quotidiani, i piccoli e normalissimi traffici di un ambiente in cui tutto continua «come se nel mondo nulla stesse accadendo»⁶⁷. Non a caso, quando i protagonisti maschili partono per Waterloo, Thackeray lascia volutamente svanire in lontananza i tamburi e gli stendardi dei reggimenti in marcia. Tiene lo sguardo fisso su Bruxelles, sulle piccole, antieroidiche vicende dei personaggi rimasti in città, che percepiscono quella spaventosa carneficina attraverso segnali distanti e confusi – rombi di cannone, notizie contrastanti, sbandati, carri di feriti, soldati in fuga. Nemmeno la morte in battaglia di un protagonista merita un indugio, una concessione parziale al dramma e all'eroismo:

La lotta si era allontanata alcune miglia, e più nulla si udì a Bruxelles. Le tenebre caddero sul campo di battaglia e sulla città dove Amelia pregava per George, che giaceva a terra bocconi, morto, colpito al cuore da una pallottola⁶⁸.

⁶⁶ P. LUBBOCK, *The Craft of Fiction* (1921) [trad. it. *Il mestiere della narrativa*, Sansoni, Firenze 2000², p. 71].

⁶⁷ THACKERAY, *La fiera della vanità* cit., vol. I, p. 190.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 438.

C'è qualcosa di esemplare in queste scelte estetiche e stilistiche di Thackeray. C'è l'ennesima riprova che l'adesione a una poetica realista, in letteratura, non può che implicare un'ipoteca più o meno gravosa di ambiguità e compromessi. Thackeray, certo, rifiuta qualunque tentazione romanzesca: i toni romantici o sensazionali – dice – non fanno per lui, e il lettore non deve certo aspettarsi un *romance*, ma «solo una storia alla buona [*a homely story*]»⁶⁹ in cui contano le piccole cose, in cui non ci sono eroi ma solo persone comuni, in cui la vita reale è rappresentata nel suo grigiore e nella sua prosaica quotidianità. Anche in *Pendennis* (1850), assicura, l'iniziale progetto «sensazionale» è stato accantonato a favore di una rappresentazione «veridica» e «onesta», perché la verità, benché non sempre piacevole, è comunque preferibile a ogni altra cosa⁷⁰. In questo senso, Thackeray condivide con altri romanzieri dell'età vittoriana (Trollope, Elizabeth Gaskell, George Eliot) un'istanza realista improntata a una visione del mondo disincantata e prosaica, che trova i suoi tratti distintivi nella discendenza più o meno diretta di Jane Austen: concezione antierica, sfera d'azione volutamente ristretta, rifiuto del sentimentalismo romantico e delle convenzioni del *romance*, interesse per i «dettagli più comuni della vita comune tra la gente ordinaria»⁷¹.

Eppure, questa conclamata adesione al corso 'reale' della vita non può che offrirne un'immagine impoverita e smorzata: esclude intere regioni che pure partecipano della sua infinibile complessità, sovrapponendole una trama culturale e ideologica condizionata da un intento fondamentalmente moralistico. La salottiera invadenza del narratore ne è forse il riflesso stilistico più evidente: è la marca di un paradigma mimetico apparentemente stabile, ingenuo e non problematico, ma percorso da evidenti contraddizioni. È vero che l'identità con i propri tempi dei primi vittoriani,

⁶⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁰ W. M. THACKERAY, *Prefazione a Pendennis* (1850), in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo* cit., pp. 242-43.

⁷¹ Lettera di A. Trollope a G. Eliot del 1853, citata in BEER, *The Romance* cit., p. 68.

l'omogeneità culturale tra scrittore e pubblico genera l'immagine di una realtà coerente e significativa, di un mondo oggettivo e comprensibile che la scrittura deve rispecchiare nel modo più fedele, appellandosi alla «consapevolezza condivisa della comunità dei lettori»⁷². Ma è altrettanto vero che il proposito di azzerare le convenzioni romanzesche, di «usare il linguaggio per andare oltre il linguaggio, per scoprire qualche verità non verbale “là fuori”»⁷³, non può che servirsi di altri, non meno convenzionali dispositivi stilistici, a partire da quell'esibita noncuranza per l'illusione di realtà del lettore in cui l'epoca successiva riconoscerà la cifra dell'artificio e dell'arbitrio. Così, dirà Henry James, uno scrittore come Trollope

ammette che gli avvenimenti che narra non sono mai realmente accaduti e che egli è in grado di dare alla sua narrazione qualsiasi piega il lettore preferisca. Siffatto tradimento di un compito sacro mi sembra – lo confesso – un terribile crimine⁷⁴.

Su questo sfondo, la riflessione e l'opera di George Eliot spiccano certamente per maturità e profondità critica. Teorica acuta, intellettuale completa, collaboratrice della «Westminster Review», compagna di uno dei più convinti sostenitori del realismo nell'arte, George Henry Lewes, la Eliot sviluppa una concezione mimetica fondata sulla sintesi tra un'opzione tematica (mondo naturale, vita delle classi inferiori) e un atteggiamento modale, al tempo stesso etico ed estetico (serietà e fedeltà di rappresentazione). Senza indulgere ad alcuna ingenuità programmatica, è in realtà la prima ad ammettere che «è molto difficile dire la semplice verità»⁷⁵. Sa bene – e lo abbiamo visto – che il po-

⁷² G. LEVINE, *The Realistic Imagination. English Fiction from «Frankenstein» to «Lady Chatterley»*, University of Chicago Press, Chicago 1981, p. 18. Cfr. anche F. MARUCCI, *La scrittura prismatica. Istanze antirealistiche nel romanzo vittoriano*, in FIORENTINO (a cura di), *Realismo ed effetti di realtà cit.*, pp. 115-16.

⁷³ LEVINE, *The Realistic Imagination cit.*, p. 6.

⁷⁴ H. JAMES, *The Art of Fiction* (1884) [trad. it. *L'arte del romanzo*, Leri-ci, Milano 1959, p. 38]. È curioso, come ha notato Levine (*The Realistic Imagination cit.*, p. 185), che James se la prenda tanto con Trollope quando un simile «difetto» sarebbe ben più legittimamente imputabile a Thackeray.

⁷⁵ ELIOT, *Adam Bede cit.*, p. 146.

tere mimetico dello specchio è incrinato dalle inevitabili imperfezioni del riflesso, ma non per questo rinuncia a combattere le facili lusinghe della «falsità», se è vero che «l'arte è la cosa più vicina alla vita»⁷⁶ e che l'antitesi del realismo, come diceva Lewes, «non è l'idealismo ma il "falsismo"»⁷⁷. Una «rappresentazione fedele delle cose comuni»⁷⁸ è dunque agli antipodi di quegli «sciocchi romanzi» in cui l'eroina è una donna ideale, ha occhi e spirito sfolgoranti, naso regolare, voce da contralto, «è vestita alla perfezione e perfettamente religiosa; danza come una silfide e legge la Bibbia in lingua originale»⁷⁹. Come i pittori olandesi, alla cui arte spesso si richiama, George Eliot sogna di riscattare da un secolare ostracismo estetico tutta quella folla di grigi, mediocri, insignificanti esseri – vecchie dalle mani consunte, contadini abbruttiti, facce segnate dal lavoro – che pure costituiscono la stragrande maggioranza del genere umano.

Di fatto, questo presupposto sociologico e 'statistico', basato sulla constatazione che «almeno l'ottanta per cento» dei cittadini inglesi sono «gente comune»⁸⁰, o che «i "lazzaroni" pittoreschi o i criminali romantici non sono nemmeno la metà dei lavoratori comuni»⁸¹, viene attivato da un lievito morale e poetico (largamente ispirato a Wordsworth) che spinge la raffigurazione del mondo visto ben oltre una semplice, fotografica osservazione. È piuttosto curioso che Auerbach non dedichi nemmeno una riga a George Eliot. È forse un effetto dell'impianto in gran parte francocentrico di *Mimesis* che una delle più rigorose, conseguenti interpreti della sua idea di realismo («unione del quotidiano e della serietà tragica»)⁸² venga esclusa dal-

⁷⁶ ID., *The Natural History of German Life* (1856), in ID., *Essays of George Eliot*, a cura di Th. Pinney, Columbia University Press, New York 1963, p. 271.

⁷⁷ LEWES, *Il realismo nell'arte* cit., p. 252.

⁷⁸ ELIOT, *Adam Bede* cit., p. 148.

⁷⁹ ID., *Silly Novels by Lady Novelists* (1856), in ID., *Essays of George Eliot* cit., pp. 301-2.

⁸⁰ ID., *Scenes of Clerical Life* (1858), Estes & Lauriat, Boston s.d., p. 45.

⁸¹ ID., *Adam Bede* cit., p. 148.

⁸² AUERBACH, *Mimesis* cit., vol. II, p. 25.

la grandiosa ricognizione. C'è infatti qualcosa di molto serio – dice lei stessa – nell'insignificanza delle persone comuni: c'è il *pathos*, la poesia, ci sono la tragedia e la commedia degli «atti che non hanno storia»⁸³ e che solo l'occhio acuto del romanziere può cogliere «nell'esperienza di un'anima umana che guarda attraverso smorti occhi grigi, e che parla con una voce dal tono del tutto ordinario». Solo il più ottuso dei lettori, ancora asservito alla dottrina classica della separazione degli stili, può pensare che la tragedia sia indissolubilmente legata a «mantelline d'ermellino, adulterio e assassinio»⁸⁴. Anche un semplice mugnaio come Mr Tulliver, con il suo orgoglio, la sua ostinazione, le sue meschine liti economiche e la sua misera fine, vive passioni non meno degne di quelle dei grandi personaggi. E come lui, tutte le «persone senz'importanza che voi incrociate sbadatamente per via, hanno anch'esse la loro tragedia, ma di quella specie illacrimata e sconosciuta, che si trasmette di generazione in generazione senza lasciar memoria di sé»⁸⁵.

È ovvio che tutto questo incrina qualunque concezione ingenua del realismo come copia neutra e imparziale di una realtà oggettiva. Lo specchio, appunto, è collocato *nella mente* dello scrittore: è lo strumento di una percezione mediata e filtrata dal linguaggio, tradotta negli schemi della fantasia poetica, calata nei dispositivi retorici e simbolici della costruzione narrativa. Di per sé, quella vita umana così simile a «un gretto, vile, meschino esistere»⁸⁶, quella realtà così prosaica e opprimente ha qualcosa di informe e di stonato, è marcata da un profondo disvalore che il romanzo può assumere solo come orizzonte di contrasto, come ostacolo per le nobili, sublimi e sempre frustrate aspirazioni dell'individuo (Maggie Tulliver nel *Mulino sulla Floss*, Dorothea Brooke in *Middlemarch*). Arthur Tilley, nel

⁸³ G. ELIOT, *Middlemarch* (1871-72) [trad. it. *Middlemarch*, Garzanti, Milano 1999, p. 1017. Traduzione di G. Baldi].

⁸⁴ ID., *Scenes of Clerical Life* cit., p. 45.

⁸⁵ ID., *The Mill on the Floss* (1860) [trad. it. *Il mulino sulla Floss*, Mondadori, Milano 1980, p. 245. Traduzione di G. Debenedetti].

⁸⁶ *Ibid.*, p. 334.

1883, notava che il «vero realismo» della Eliot consiste nella capacità di avvolgere «personaggi e vicende apparentemente banali» in un «alone di interesse romanzesco»⁸⁷. Il fascino di una figura come Maggie sta appunto nella sua irriducibilità alla media, in quella sua incoercibile alterità che non le permette di mimetizzarsi – nemmeno quando tenta di farlo – nell'ambiente di ipocriti e conformisti in cui ogni suo desiderio è una colpa, ogni impulso generoso un'imbarazzante sconvenienza. In effetti, «una signorina di completa educazione» non sarebbe certo rimasta così turbata dagli sguardi furtivi di Stephen Guest, incominciando a vagheggiare «la presenza non lontana di un mondo d'amore e di bellezza e di delizia»:

Ma se Maggie fosse stata quella tal signorina, voi forse non sapreste nulla di lei; la sua vita avrebbe presentato così poche vicende, che a mala pena si sarebbe potuto scriverla; perché le donne più felici, come le nazioni più felici, non hanno storia⁸⁸.

Nemmeno il realismo degli umili e del quotidiano, insomma, può fare a meno di quel primordiale, inevitabile propellente narrativo che è l'eccezione, lo squilibrio, l'anomalia, quello stato di «devianza» e di «trasgressione rispetto alla norma» che rappresenta il solo stato «raccontabile»⁸⁹. In fondo, anche la storia di Renzo Tramaglino non sarebbe mai stata «intralciata» con quella di Don Rodrigo se un desiderio *deviante* – superbamente romanzesco e gratuito – non avesse turbato il corso previsto degli eventi, impedendo ai due promessi sposi di convolare subito a nozze: «anzi si può dir di certo che non avrebbero avuto storia né l'uno né l'altro»⁹⁰.

La sopravvivenza dialettica del *romance*, evidentissima in Dickens o in Charlotte Brontë (per non parlare della sorella Emily), percorre dunque in profondità tutta la tradizione del romanzo vittoriano, anche nell'opera dei realisti

⁸⁷ A. TILLEY, *The New School of Fiction* (1883) [trad. it. *La nuova scuola narrativa*, in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo* cit., p. 286].

⁸⁸ ELIOT, *Il mulino sulla Floss* cit., p. 467.

⁸⁹ BROOKS, *Trame* cit., p. 92. Cfr. anche T. TODOROV, *Poétique de la prose* (1971) [trad. it. *Poetica della prosa*, Bompiani, Milano 1995, p. 56].

⁹⁰ MANZONI, *I promessi sposi* cit., p. 625.

più consapevoli e risoluti. Certo, Maggie si «risveglia» dopo l'ipnotica e romantica fuga in barca con Stephen; torna alla realtà e alla coscienza, a un amaro senso di colpa che sfocerà in una volontaria rinuncia di fronte alla «grande tentazione». Ma il suo risveglio è possibile solo dopo il sogno, dopo che il «fantastico scivolar della barca», l'abbandono alla corrente di quel fiume così carico di connotazioni simboliche ha temporaneamente sfaldato la realtà, l'ha dissolta in una «bruma incantata» e magica, in un silenzio simile a un «rifugio»⁹¹. Anche Pip, in uno dei romanzi di Dickens più compromessi con la prosa del mondo, è costretto a riconoscere che la casa di Miss Havisham è un rudere sinistro e che Estella è una donna irresistibile e spietata. Non per questo, però, rinuncia a trasfigurarle, vagheggiando l'impresa

di restaurare quella casa desolata, far entrare la luce del sole nelle camere buie, rimettere in funzione gli orologi, e far brillare la fiamma nei freddi focolari, togliere le ragnatele, distruggere le bestie immonde, insomma compiere tutte le brillanti imprese del giovane Cavaliere dei romanzi cavallereschi [*romance*], e sposare la principessa⁹².

Meno ambiguo, meno borghesemente ironico, basato su assunti filosofici e culturali molto diversi, il compromesso con il *romance* pervade in modo ancora più esplicito la coeva narrativa americana. Nel 1851, a distanza di pochi mesi, escono *Moby Dick* e *La casa dei sette abbaini*, due opere diversissime che tuttavia condividono il rifiuto di ogni prosaico realismo. Da un lato, Melville coniuga la minuzia descrittiva e la vastità dell'affresco con un impianto mitico e simbolico che trascende qualunque esperienza comune, mentre Hawthorne, nella prefazione al romanzo, rivendica la libertà del *romance* e il diritto di presentare la «verità del cuore umano» «avvalendosi di circostanze in larga misura scelte e create dallo scrittore stesso», che «può arrangiare le atmosfere in modo da ravvivare o ammorbidire le luci, e incupire e intensificare le ombre del

⁹¹ ELIOT, *Il mulino sulla Floss* cit., pp. 562-65.

⁹² CH. DICKENS, *Great Expectations* (1860-61) [trad. it. *Grandi speranze*, Einaudi, Torino 1998, p. 249. Traduzione di M. L. Giartosio de Courten].

quadro»⁹³. Non si tratta, dunque, di coltivare astratte fantasie e lacrimosi sentimentalismi, ma di intensificare la rappresentazione, di esplorare la «fertile oscurità» che si cela oltre la superficie della personalità umana⁹⁴. Perché a volte – e ne avremo ulteriori riprove – l'unico modo per intuire la verità del reale è negare le sue combinazioni più probabili, le sue apparenze più ovvie e familiari, accettando il rischio che il libro abbia «assai più a che fare con le nuvole che ci stan sopra la testa, che con una qualsiasi porzione del suolo della Contea dell'Essex»⁹⁵.

3. *Frontiere del realismo.*

Se il presunto «trionfo» del realismo è così ambiguo perfino nelle terre d'origine del *novel* europeo, Francia e Inghilterra, la situazione negli altri paesi appare ancora più problematica e frastagliata. L'Italia, a parte la macroscopica eccezione di Manzoni (e di Nievo), resta notoriamente ai margini della grande narrativa europea, almeno fino a Verga. Situazione ancora più arretrata in Spagna e in Portogallo, dove una tradizione realista incomincia faticosamente a svilupparsi solo dopo il 1870. La Germania e i paesi di lingua tedesca offrono un quadro più sfumato, forse meno periferico di quanto si pensi abitualmente ma comunque lontano dalle conquiste del realismo inglese e francese, con un ritardo spesso imputato alla frammentazione politica e a una cultura in gran parte provinciale, «saldamente attaccata all'individuale, al particolare, al tradizionale»⁹⁶. Il provocatorio suggerimento di Auerbach ne è forse il paradigma più eloquente: se «il primo grande romanzo realistico» scritto in area tedesca è davvero *I Buddenbrook* di Thomas Mann (1901), significa che tutti i narratori pre-

⁹³ N. HAWTHORNE, *The House of the Seven Gables* (1851) [trad. it. *La casa dei sette abbaini*, Mondadori, Milano 2001, p. 3. Traduzione di F. Montesperelli].

⁹⁴ BEER, *The Romance* cit., p. 71.

⁹⁵ HAWTHORNE, *La casa dei sette abbaini* cit., p. 6.

⁹⁶ AUERBACH, *Mimesis* cit., vol. II, p. 294.

cedenti (Stifter, Gotthelf, Storm, Keller, Freytag, Raabe, Fontane) non sono riusciti a oltrepassare un «ambito semi-fantastico e semi-idillico», legato a «una ristretta cerchia sociale»⁹⁷.

In Germania, in effetti, il realismo è una categoria critica particolarmente scivolosa, che Julian Schmidt utilizza per definire il movimento della «Giovane Germania» e che Otto Ludwig, come abbiamo visto, abbina all'aggettivo *poetico*, coniando un'etichetta piuttosto vaga (che lui peraltro riferiva a Shakespeare) ma comunque efficace per designare quella sorta di compromesso mimetico ravvisabile nell'opera di molti narratori, impegnati in un tentativo di conciliazione tra realismo e idealismo. Così, il «realismo poetico e sempre concreto» di Gottfried Keller rimane a metà strada tra Goethe e Balzac; la sua penetrante, talvolta spregiudicata sensibilità politica e sociale non sfocia mai in una «durezza prosaica» o in una «tetraggine disperata», ma tenta di «poeticizzare la realtà dall'interno», creando un mondo avvolto in un'atmosfera di «poetica serenità»⁹⁸. Da parte sua, Fontane non esita a dichiarare che «il realismo nell'arte è antico quanto l'arte; di più, è l'arte stessa»⁹⁹. Ma i romanzi sociali che pubblica da vecchio, nel ventennio 1878-98, proprio quando in Europa infuria la battaglia del naturalismo, rimangono ancorati a una tradizione narrativa precedente e a una teoria estetica ancora in parte classicista, fondata su un ideale di proporzione e di misura, di chiarezza e di serena normalità. Se l'arte, insomma, deve combattere ogni fasulla stravaganza e offrire un «riflesso della vita reale»¹⁰⁰, non può tuttavia rinunciare alla sua funzione trasfiguratrice:

non c'è opera d'arte senza poesia, dove resta solo da osservare che la perfetta *resa della natura* esprime sempre anche un supremo grado di rappresentazione poetica [...] La regola è che, nel ricreare,

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 296 e 218.

⁹⁸ LUKÁCS, *Realisti tedeschi dell'Ottocento* cit., pp. 630, 631 e 599.

⁹⁹ TH. FONTANE, *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* (1853), citato in WELLEK, *Storia della critica moderna* cit., vol. IV, p. 380.

¹⁰⁰ *Ibid.*

l'artista non è un Dio, appunto, ma un uomo, un io, e immette qualcosa di questo «io» nella sua creazione»¹⁰¹.

Un'idea di realismo particolarmente 'impura' e ibridata (che per ragioni di economia potremo affrontare solo di scorcio) si sviluppa nella terza grande patria del romanzo ottocentesco, la Russia. Qui, il programma di una letteratura realista circola nel dibattito critico fin dagli anni Trenta, con Vissarion Belinskij, che promuove una nozione di «poesia realistica» (contrapposta a quella «idealistica») e che identifica una «scuola naturale» rappresentata da uno scrittore come Gogol'. Più tardi, nei *Rapporti estetici tra arte e realtà* (1855), Nikolaj Černyševskij (le cui tesi verranno riprese e radicalizzate da Nikolaj Dobroľubov e da Dmitrij Pisarev) sviluppa una teoria mimetica che ripudia tanto la dottrina classica dell'imitazione quanto l'estetica idealistica, nella convinzione che l'arte sia inferiore alla realtà e che il suo oggetto non sia la bellezza ideale, né il suo fine l'emozione estetica, ma che il compito dell'artista sia di offrire una riproduzione accurata (e un'interpretazione) della vita reale dell'uomo, tanto nella sfera interiore quanto nei rapporti con il mondo esterno.

Probabilmente non è un caso che la cultura letteraria russa, in un paese segnato da laceranti contraddizioni, abbia alimentato una netta discrasia fra la teorizzazione programmatica e la prassi espressiva. Se l'estetica dei critici radicali non si è tradotta in una conseguente, significativa produzione realista, i grandi romanzieri russi non hanno dedicato particolari sforzi teorici alla riflessione sul realismo, e in alcuni casi ne hanno addirittura attaccato i presupposti estetici e i principî operativi. Il realismo russo, in effetti, coincide con la storia del romanzo russo: più che nei proclami di Pisarev, cresce e si alimenta in quella poderosa corrente narrativa che va dalle *Anime morte* di Gogol' (1842) a *Oblomov* di Gončarov (1859), da *Padri e figli* di Turgenev (1862) ai capolavori di Tolstoj e Dostoevskij degli anni Ses-

¹⁰¹ Fontane citato in LUKÁCS, *Realisti tedeschi dell'Ottocento* cit., p. 701. Su questi aspetti del «realismo programmatico» tedesco cfr. anche A. FAMBRIINI, *L'età del realismo. La letteratura tedesca dell'Ottocento*, Carocci, Roma 2006, pp. 124-26.

santa e Settanta. La loro sconcertante distanza dal coevo realismo europeo, soprattutto francese, non è dovuta tanto a quell'atteggiamento morale o religioso che Tolstoj considera la prima, necessaria condizione dell'arte, e che anche Eugène-Melchior de Vogüé, presentando ai lettori europei il continente inesplorato del romanzo russo, riconosce come sua cifra specifica¹⁰². È piuttosto la vastità dell'impianto e del respiro narrativo che conferisce ai romanzi russi, soprattutto quelli di Tolstoj e di Dostoevskij, una tensione e una potenza rappresentativa che la narrativa europea sembra avere smarrito. È la densità, la fantasmagorica intensità mimetica che rende così memorabili le loro opere, quella miscela di banalità quotidiane e circostanze estreme, realismo sordido e afflato profetico, precisione descrittiva e oltranza visionaria, quella capacità di incarnare le più astratte istanze filosofiche o ideologiche in un mondo talmente solido e vivido e urgente da far impallidire qualunque altra rappresentazione della vita umana, o da rendere la narrazione della storia (si pensi a *Guerra e pace*) più 'vera' di qualunque resoconto storiografico. Sono romanzi, notava Auerbach, da cui traspare «un'immediatezza di vita, quale raramente si poteva allora incontrare nella civiltà del secolo XIX», come se il «pendolo» del carattere, dei pensieri e delle emozioni degli scrittori russi oscillasse «più ampiamente che nel resto d'Europa»¹⁰³.

Di qui, quel tanto di abnorme e di incommensurabile che rende il realismo russo al tempo stesso in ritardo e in anticipo sui tempi, tanto evocatore del passato quanto anticipatore del futuro. In fondo, diceva Lukács, Tolstoj «resta un grande realista di vecchio stampo», molto più vicino a Balzac che a Flaubert o a Zola, «un eccezionale creatore di grandi forme epiche» che ha espresso con formidabile ampiezza e profondità di sguardo quella «totalità delle cose» in cui si esplica il legame organico «tra i destini individuali e il mondo che li circonda»¹⁰⁴. E se è vero che è lui, più di ogni altro, il continuatore del «grande realismo», se è

¹⁰² Cfr. E.-M. DE VOGÜÉ, *Le Roman russe*, Plon, Paris 1886.

¹⁰³ AUERBACH, *Mimesis* cit., vol. II, p. 302.

¹⁰⁴ LUKÁCS, *Saggi sul realismo* cit., pp. 203, 205 e 207.

vero che la sua opera segna «l'apice del grande realismo di tutta la letteratura mondiale»¹⁰⁵, è altrettanto vero che questo trionfo rappresenta anche un punto di non ritorno, il momento in cui tutte le massime ambizioni del romanzo ottocentesco sembrano culminare e svuotarsi, esaurirsi una volta per tutte, in una sorta di irripetibile *unicum* che sancisce l'eclissi di una certa idea di letteratura.

D'altro canto, quando uno dei più fieri avversari dei critici radicali, Dostoevskij, dichiara di avere «idee sul realismo e sulla realtà del tutto diverse da quelle dei nostri realisti e critici», sembra prefigurare l'avvento di un nuovo paradigma mimetico, già postnaturalista e novecentesco, svincolato da qualunque dottrina della verosimiglianza.

Io ho un mio modo particolare – scrive a Nikolaj Strachov – di considerare la realtà (nell'arte), e ciò che la maggioranza definisce quasi fantastico o irrazionale, per me invece costituisce talora l'essenza stessa del reale. I fenomeni di carattere quotidiano e il modo banale e corrente di considerarli non sono ancora, secondo me, il realismo, bensì piuttosto il contrario di esso¹⁰⁶.

La sua non è solo l'insofferenza dell'artista che identifica il realismo con «il modo di pensare della folla, della maggioranza, la mentalità di chi non vede più in là del proprio naso»¹⁰⁷, ma è l'esigenza di spingere la scrittura in regioni del reale più nevralgiche e segrete, quelle che additeranno la prossima frontiera del romanzo. «Mi chiamano psicologo – diceva, – Questo è un errore. Sono piuttosto realista in un senso più alto, cioè descrivo tutte le profondità dell'animo umano»¹⁰⁸. Il problema degli scrittori del Novecento – lo vedremo – sarà proprio quello di rinnegare forme e modelli del realismo ottocentesco per diventare «realisti in un senso più alto», o almeno in un senso profondamente diverso.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 225 e 175.

¹⁰⁶ Lettera di Dostoevskij a N. N. Strachov del 26 febbraio 1869, in *id.*, *Lettere sulla creatività*, a cura di G. Pacini, Feltrinelli, Milano 1991, p. 99.

¹⁰⁷ F. M. DOSTOEVSKIJ, *Dal terzo taccuino* (1864-65), in *id.*, *Saggi*, a cura di G. Pacini, Mondadori, Milano 1997, p. 318.

¹⁰⁸ La frase è riferita da N. N. STRACHOV, *Biografija* (1883), citato in WEL-LEK, *Il concetto di realismo* cit., p. 251.

1. «*En haine du réalisme*».

Forse non dovremmo abusare delle scorciatoie della cronologia. Ma c'è davvero qualcosa di inquietante nel fatto che Tolstoj scriva *Guerra e pace* nello stesso giro di anni (tra il 1863 e il 1869) in cui Flaubert lavora all'*Educazione sentimentale*, «libro d'amore, di passione; ma dell'unica passione che può esistere oggi, cioè inattiva»¹; libro che – diceva Thibaudet –, «ancor più di *Madame Bovary*, richiedeva un genio del realismo»². Se il centro intorno a cui ruota la forma romanzo, come voleva Benjamin, è davvero il «significato della vita»³, sarebbe difficile immaginare due risposte più diverse a una stessa domanda. Il respiro epico che percorre il grandioso affresco tolstojano, il senso della totalità, il legame organico tra uomo e natura, individuo e storia, azione singola e destino collettivo, nell'orizzonte sconfinato del paesaggio russo, trova il suo rovescio nell'«epica senza aria» di Flaubert⁴, nell'immagine di una realtà che si sfalda, che si decompone in frammenti eterogenei e casuali, in una Parigi scossa dalla rivoluzione del '48 che il protagonista vede baluginare in lontananza, come uno dei tanti, insulsi episodi della sua vita, costretto a

¹ Lettera di G. Flaubert a Mlle Leroyer de Chantepie del 6 ottobre 1864, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 233.

² A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936) [trad. it. *Storia della letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni*, Mondadori, Milano 1992, p. 363].

³ W. BENJAMIN, *Der Erzähler* (1936) [trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in id., *Angelus Novus* cit., p. 264].

⁴ H. JAMES, *Gustave Flaubert* (1902) [trad. it. *Gustave Flaubert*, in id., *La lezione dei maestri* cit., p. 296].

perdere l'unica occasione per restituire un significato esistenziale e politico alla sua esperienza. Così, alla lenta, ciclica, inesorabile filosofia della storia di Tolstoj si contrappone la teleologia svuotata di Flaubert, la noia di un viaggio senza meta, il ronzio meccanico e ripetitivo di una trama che gira a vuoto; e l'analisi delle «forze misteriose che muovono l'umanità»⁵ trova il suo ironico, desolato contrappunto nella fatua nostalgia con cui Frédéric e Deslauriers, alla fine, rievocano la loro prima avventura in un bordello, culmine ed epitome della loro vita:

Se la raccontavano da capo con tutti i particolari; ciascuno completava i ricordi dell'altro. Quand'ebbero finito:

– Non abbiamo mai avuto niente di meglio, dopo, – disse Frédéric.

– Già, forse hai proprio ragione: non abbiamo avuto di meglio, – disse Deslauriers⁶.

Non è un caso che il primo romanziere russo ad essere letto e apprezzato in Occidente sia stato Turgenev: per certe affinità stilistiche con i realisti francesi, con i quali ha avuto un fitto interscambio; e anche per una certa limitazione d'orizzonte che rendeva il suo universo narrativo più commensurabile con quello del realismo successivo al 1848, segnato da una profonda involuzione politica e da una restrizione dei fini e delle funzioni dell'arte, concepita non più come partecipazione attiva al divenire storico e al processo sociale ma come osservazione imparziale, obiettiva e disinteressata, spesso rinchiusa nella cittadella dell'estetica pura. È davvero difficile dare torto ad Auerbach:

se si confronta il mondo di Stendhal o anche di Balzac con quello di Flaubert o dei due Goncourt, quest'ultimo, nonostante la ricchezza delle impressioni, appare stranamente rimpicciolito e meschino [...] sentiamo in questi libri [...] qualche cosa di angusto e di depresso⁷.

Quella di Flaubert è certo la storia esemplare. È il de-

⁵ TOLSTOJ, *Guerra e pace* cit., vol. II, p. 1691.

⁶ G. FLAUBERT, *L'Education sentimentale* (1869) [trad. it. *L'educazione sentimentale*, Garzanti, Milano 1982, p. 375. Traduzione di G. Raboni].

⁷ AUERBACH, *Mimesis* cit., vol. II, p. 283.

stino di un isolato che ha finito per compendiare quello di un'intera generazione, la tragedia di un romantico deluso che ha saputo portare alle estreme conseguenze l'impegno annunciato in una lettera giovanile: «Non farò altro che dire la verità, ma sarà orribile, crudele e nuda»⁸. *Madame Bovary*, uno dei fondamentali punti di svolta della letteratura europea, nasce proprio da qui: da uno sguardo sul mondo così coerente e radicale da reimpostare alle fondamenta il rapporto tra letteratura e realtà. E non solo perché Flaubert si documenta sul campo prima di scrivere il romanzo; non solo perché si costringe a vedere un'«insulsa cerimonia rustica» per scrivere la famosa scena dei Comizi agricoli⁹, o perché, simmetricamente, si compiace di leggere sul giornale una frase del sindaco di Rouen del tutto identica a quella che, il giorno prima, aveva «scritto *testualmente* nella *Bovary* (nel discorso di un prefetto, durante i Comizi agricoli)»¹⁰. Ma soprattutto perché azzera qualunque tensione utopica e trasfiguratrice, perché mira a una sorta di grado zero della finzione in cui ogni cosa inventata abbia l'accento della verità, la «precisione di risultato di una scienza esatta»¹¹. Di fatto, scrive a Louise Colet,

tutto ciò che si inventa è vero, stanne certa. La poesia è una cosa precisa tanto quanto la geometria [...] Probabilmente la mia povera *Bovary* soffre e piange contemporaneamente in venti paesi di Francia, proprio in questo momento¹².

È poi tipico di Flaubert che in questa stessa lettera, poche righe dopo, si lasci andare al desiderio di «vedere i Lapponi, l'India, l'Australia»¹³. E altrove, dopo avere definito il romanzo in gestazione «un'opera soprattutto di critica, o piuttosto di anatomia», confessa che vorrebbe

⁸ Lettera di G. Flaubert a E. Chevalier del 24 febbraio 1839, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 25.

⁹ Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 18 luglio 1852, *ibid.*, p. 82. Cfr. *id.*, *Madame Bovary* cit., pp. 108-27.

¹⁰ Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 22 luglio 1853, in *id.*, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 140.

¹¹ *Ibid.*

¹² Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 14 agosto 1853, *ibid.*, p. 141.

¹³ *Ibid.*

«scrivere di grandi cose sontuose, di battaglie, di assedi, di descrizioni del vecchio Oriente favoloso»¹⁴. È una delle tante manifestazioni di quelli che lui stesso chiamava i suoi «ideali contraddittori»¹⁵, una forma peculiare di schizofrenia letteraria: la compresenza dialettica, irrisolta, inconciliabile, di due scrittori distinti:

uno innamorato di lirismo, di grandi voli d'aquila, di tutte le sonorità della frase e delle vette dell'idea; un altro che fruga e scava il vero il più possibile, che ama far risaltare il piccolo fatto con la stessa potenza del grande, che vorrebbe farvi sentire quasi *materialmente* le cose che riproduce¹⁶.

Henry James, sulla scorta di Faguet, parlava addirittura di «due compartimenti distinti» e descriveva Flaubert come «uno strano, splendido insetto che si libra su ali di diverso colore»: da un lato «il senso del reale», dall'altro «il senso del romantico», che presiedono rispettivamente ai due filoni della sua produzione narrativa (*Madame Bovary* e *L'educazione sentimentale* da un lato, *Salammbô* e *La tentazione di sant'Antonio* dall'altro, con *Bouvard e Pécuchet* nel reparto degli inclassificabili)¹⁷.

C'è effettivamente qualcosa di eroico e di vagamente folle nella disciplina realista di Flaubert, una sorta di impulso eterodiretto, che guida la penna contro i desideri e le inclinazioni di chi la tiene in mano. Anche lui, come Stendhal, è un realista suo malgrado, ma con un cinismo e una tensione negativa infinitamente maggiori. Il suo disgusto per l'ignobile, volgare, miserabile borghesia di provincia è complementare alla fermezza con cui segue – per tutto il romanzo – «una linea retta geometrica»¹⁸, senza mai distogliere lo sguardo, senza offrire una sola scappatoia al-

¹⁴ Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 2 gennaio 1854, *ibid.*, p. 162.

¹⁵ Lettera di G. Flaubert a G. Sand del 1° gennaio 1869, *ibid.*, p. 246.

¹⁶ Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 16 gennaio 1852, *ibid.*, p. 61.

¹⁷ JAMES, *Gustave Flaubert* cit., pp. 285-86. Controcorrente – e molto acuta – l'opinione di De Roberto, che considera «puramente esteriore» la differenza tra i libri di Flaubert, limitata al contenuto e non al metodo o allo stile: cfr. F. DE ROBERTO, *Gustavo Flaubert. L'opera* (1890), in *id.*, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Mondadori, Milano 1995³, p. 1608.

¹⁸ Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 1° febbraio 1852, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 63.

la sua eroina, senza cedere a quel «bisogno di metamorfosi» che confessa talvolta a Louise Colet: «Vorrei scrivere tutto quello che vedo non come è, ma trasfigurato. L'esatta narrazione del fatto reale più magnifico mi risulterebbe impossibile. Avrei bisogno di *ricamarlo* ulteriormente»¹⁹. In questo modo, *Madame Bovary* si configura come un prodigioso e defatigante «tour de force», il prodotto di una «dura volontà», una sorta di «partito preso» estetico in cui manca tutto ciò che Flaubert desidera e ama²⁰. La fatica, il tormento fisico e mentale che accompagnano la stesura del libro non sono dovuti tanto alle insoddisfazioni stilistiche, quanto al «disgusto estremo per gli argomenti di tipo comune. È per questo che soffro tanto a scriverlo, questo libro. Faccio grandi sforzi per immaginare i miei personaggi e poi per farli parlare, perché mi ripugnano profondamente»²¹.

Non potremmo essere più lontani da quella poetica del quotidiano che ha tracciato una delle strade maestre del realismo europeo. Il mondo degli umili, gli argomenti comuni, i personaggi mediocri non hanno più quell'interesse e quel *pathos* e quell'elementare forza epica che vi avevano riconosciuto Jane Austen, Manzoni, George Eliot, Tolstoj. Le giornate in provincia si trascinano nel vuoto e nell'inerzia, tutte uguali, innumerevoli e immutabili; e anche la rutilante Parigi, per Frédéric, è una palude di attese e delusioni, «nella ripetizione della noia e delle abitudini»²². Intorno a Emma, «il silenzioso ragno della noia tessava e ritesseva la tela nell'ombra», soprattutto all'ora dei pasti, «in quella stanzuccia al pianterreno, con la stufa fumosa, la porta cigolante, i muri trasudanti, le mattonelle umide», come se «tutta l'amarezza dell'esistenza le venisse scodellata nel piatto; con il vapore del lesso salivano dal fondo del suo animo zaffate di disgusto»²³. Neppure il momento supremo della morte, in questo mondo, è degno di un'increspatura drammatica che possa scalfire la compatta

¹⁹ Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 26 agosto 1853, *ibid.*, p. 143.

²⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 77, 84, 115 e 185.

²¹ *Ibid.*, p. 144.

²² *Id.*, *L'educazione sentimentale* cit., p. 23.

²³ *Id.*, *Madame Bovary* cit., pp. 36 e 53.

superficie della banalità, l'irrevocabile dominio dello stereotipo e della *bêtise*. Quando muore il padre di Charles, Emma rimane a lungo in silenzio:

Ma capiva di dover dire qualcosa, e alla fine si decise a chiedergli:

- Che età aveva tuo padre?

- Cinquantott'anni!

- Ah!

E fu tutto²⁴.

È come se, in Flaubert, ogni estremo fosse costretto a rovesciarsi nel suo contrario: il romanticismo della sua indole si converte nella lucida, implacabile irrisione dei *clichés* romantici; l'esotismo pittoresco lascia il posto all'anatomia dei grigi, familiari costumi della provincia francese; il disgusto per la realtà alimenta la più rigorosa e sofferta osservanza realista, quasi un desiderio perverso di raggiungere, con la scrittura, il fondo ultimo della meschinità e dell'abiezione. È una logica negativa di cui era consapevole lui stesso: «Mi si crede innamorato della realtà, mentre la detesto; è infatti in odio al realismo che ho incominciato questo romanzo»²⁵. È lo stesso approccio ambivalente che illustra al direttore della «Revue de Paris», sulla quale vengono pubblicati alcuni capitoli del libro:

Credete dunque che questa ignobile realtà, la cui rappresentazione vi disgusta, non faccia scoppiare il cuore anche a me? Se mi conosceste meglio, sapreste che io detesto la vita ordinaria. Personalmente, me ne sono sempre tenuto il più possibile lontano. Ma esteticamente ho voluto, per questa volta, e solo per questa, praticarla a fondo. Così, ho preso la cosa in modo eroico, cioè minuzioso, accettando tutto, dicendo tutto, dipingendo tutto, espressione ambiziosa²⁶.

Il coraggio, la disperata lucidità di Flaubert lo portano a oltrepassare tutti i grandi realisti - da Cervantes a Goethe, da Stendhal a George Eliot, da Jane Austen a Balzac - che

²⁴ *Ibid.*, pp. 204-5.

²⁵ Lettera di G. Flaubert a Mme Roger des Genettes dell'ottobre 1856, in *ib.*, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 185.

²⁶ Lettera di G. Flaubert a L. Laurent-Pichat del 2 ottobre 1856, *ibid.*, p. 183.

avevano tematizzato nel romanzo, nelle figure e nei destini dei loro eroi, il conflitto tra la poesia del cuore e la prosa della vita reale. Lukács notava che la fine del periodo eroico della borghesia, le delusioni politiche successive al '48 e l'esaurirsi di qualunque spinta progressiva fanno cadere, in Flaubert, «ogni speranza utopistica nella società borghese. Nella misura in cui in questo mondo sorgono ancora utopie, assumono la forma di una fuga nella lontananza spaziale e temporale, di una fuga nell'esotico»²⁷. Ma lui stesso avvertiva il carattere inautentico, compromissorio, astrattamente archeologico di questa fuga, tanto che la grandiosa, policroma ricostruzione storica di *Salammbô* si trasforma in un sontuoso monumento alla malinconia: «Pochi indovineranno quanto è stato necessario essere triste per tentare di risuscitare Cartagine! È una Tebaide in cui mi ha spinto il disgusto per la vita moderna»²⁸.

D'altra parte, quando nasce nel presente, l'utopia è condannata in partenza alla futilità dello stereotipo. Immerso nei «sogni di fanciulla» che dovrà proiettare nella mente (e nelle letture) di Emma Bovary, Flaubert si propone infatti di «camminare dritto su un capello, sospeso tra il duplice abisso del lirismo e della volgarità (che voglio fondere in un'analisi narrativa)»²⁹. Ma la sua finezza – e la sua crudeltà – consiste appunto nel mostrare che questi due abissi comunicano, che sono fusi e impastati nella stessa, ignobile materia, e che non c'è differenza qualitativa tra la stupidità di Homais e l'ambizione di Emma, tra la mediocrità di Charles e la vile disonestà, il travolgente «ammasso di menzogne»³⁰ con cui sua moglie lo inganna. Quando anche il 'poetico' Léon decide di mettere giudizio e di «rinunciare al flauto, ai sentimenti esaltati, all'immaginazione», scopriamo che la vita dei borghesi è perfettamente omogenea, compatta, senza crepe: «il più incapace dei libertini ha sognato delle sultane, ogni notaio porta in sé i ruderi di un

²⁷ LUKÁCS, *Il significato attuale* cit., p. 911.

²⁸ Lettera di G. Flaubert a E. Feydeau del 29-30 novembre 1859, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 209.

²⁹ Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 20-21 marzo 1852, *ibid.*, p. 67.

³⁰ *Id.* *Madame Bovary* cit., p. 219.

poeta»³¹. Il lirismo, insomma, è l'altra faccia della volgarità: l'ideale non è che la caricatura sublimata – e irrimediabilmente *falsa* – del reale; e quei miraggi di una vita migliore che Emma chiama *felicità, passione, ebbrezza*, sono soltanto fatue voci, parole «che le erano apparse tanto belle nei libri», altrettanto inconsistenti di quella famosa Parigi che è soltanto un «nome», sia pure «immenso», che lei si «ripeteva piano piano, le faceva piacere sentirlo, lo sentiva suonare ai suoi orecchi come la campana d'una cattedrale»³².

È questa complicità degli opposti, questa inevitabile osmosi con il codice dominante che inibisce qualunque slancio o azione, che conferisce al mondo di Flaubert la stessa omogenea compattezza che Proust riconosceva nel suo stile³³. I fantasmi poetici racchiusi nel mondo interiore di Emma non sono valori da contrapporre al disvalore del mondo reale, ma sono essi stessi prodotti degradati, beni di scarto della civiltà borghese, stereotipi costantemente riciclati e rifunzionalizzati dall'instancabile, pervasivo, mimetico genio della *bêtise*. Nessun'altra opera, in effetti, «ha rivelato con tanta chiarezza che le aspirazioni poetiche o romantiche di chi è imprigionato nella realtà prosaica sono parte di quello stesso mondo»³⁴. Tempeste, rovine, malinconie romantiche, l'amore come un «uragano celeste che piomba sulla vita»; e poi eroine perseguitate, «tumulti del cuore, giuramenti, singhiozzi, lacrime e baci, barchette al chiar di luna, usignoli nei boschetti», sullo sfondo di un'esistenza fastosa e di un lusso sensuale, tra salottini «con tende di seta e soffici tappeti, giardinieri trionfanti di fiori, letti troneggianti su piedistalli»³⁵. Davvero, Emma vive e muore in un *romance* degenerato a ideologia: arreda la sua vita con un superficiale, stereotipato *bric-à-brac* romantico indistinguibile dall'ottusa soddisfazione di Charles e dalla

³¹ *Ibid.*, p. 234.

³² *Ibid.*, pp. 28 e 46.

³³ Cfr. M. PROUST, *À propos du «style» de Flaubert* (1920), in *id.*, *Contre Sainte-Beuve* cit., p. 587.

³⁴ M. PELED GINSBURG e L. G. NANDREA, *La prosa del mondo*, in MORETTI (a cura di), *Il romanzo* cit., IV, *Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2003, p. 98.

³⁵ FLAUBERT, *Madame Bovary* cit., pp. 83, 30 e 48.

boriosa ignoranza di Homais. E c'è una beffa suprema nel fatto che proprio Charles, alla fine, venga contagiato dalle «idee romanzesche» di Emma, quando chiede

che sia seppellita nell'abito nuziale, con scarpette bianche, una corona. Le si scioglieranno i capelli sulle spalle. Tre casse: una di quercia, una di mogano, una di piombo [...] La bara sia coperta con un gran drappo di velluto verde. Così voglio. Così sia fatto³⁶.

2. *Processi verbali.*

C'è qualcosa di doppiamente paradossale nell'estetica realista di Flaubert. Al suo «odio» per il realismo in quanto metodo artistico si sovrappone, negli ultimi anni, il disprezzo per il realismo in quanto movimento letterario, che di lì a poco si darà un'impalcatura scientifica e incomincerà a chiamarsi 'naturalismo', riconoscendo proprio in lui uno dei suoi numi tutelari. «Detesto – scrive a George Sand nel 1876 – ciò che si è deciso di chiamare il *realismo*, benché si faccia di me uno dei suoi pontefici»³⁷. Sempre più insofferente alle Scuole, alle Accademie, alle Poetiche e ai Principi³⁸, Flaubert accomuna in uno stesso biasimo i movimenti vecchi e nuovi:

Come è possibile cadere su parole prive di senso come questa: «Naturalismo»? Perché abbiamo abbandonato quel buon Champfleury con il «Realismo», che è una sciocchezza dello stesso calibro, o piuttosto la stessa sciocchezza?³⁹.

Era stato proprio Zola, un anno prima, a riconoscere nell'eredità di Flaubert i tratti distintivi del romanzo naturalista, suggerendo che «la formula del romanzo moderno, dispersa nell'opera colossale di Balzac», fosse mirabilmente condensata nelle quattrocento pagine di *Madame Bovary*:

³⁶ *Ibid.*, p. 264.

³⁷ Lettera di G. Flaubert a G. Sand del 6 febbraio 1876, in *id.*, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 268.

³⁸ Cfr. lettera di G. Flaubert a L. Hennique del 2-3 febbraio 1880, *ibid.*, p. 290.

³⁹ Lettera di G. Flaubert a G. de Maupassant del 25 dicembre 1876, *ibid.*, p. 277.

Il primo carattere del romanzo naturalista, di cui *Madame Bovary* è il tipo, è la riproduzione esatta della vita, l'assenza di ogni elemento romanzesco [...] Ogni invenzione straordinaria ne è dunque bandita [...] Manca perfino qualunque intreccio, per quanto semplice sia.

Il secondo carattere, continua Zola, è quello in cui le opere di Balzac e di Flaubert divergono maggiormente:

Fatalmente, il romanziere uccide gli eroi, se accetta solo il corso ordinario dell'esistenza comune [...] gli uomini rimpiccioliscono e rientrano nei ranghi quando si ha l'unica preoccupazione di scrivere un'opera vera, ponderata, che sia il processo verbale fedele di un'avventura qualunque [...] La bellezza dell'opera non sta più nell'ingrandimento di un personaggio [...] sta nella verità indiscutibile del documento umano, nella realtà assoluta di dipinti in cui tutti i dettagli occupano il loro posto, e soltanto quello.

Terzo carattere, infine, è che

il romanziere naturalista cerca di svanire completamente dietro l'azione che racconta. È il regista nascosto del dramma [...] L'autore non è un moralista, ma un anatomista che si accontenta di spiegare ciò che trova nel cadavere umano [...] si tiene in disparte, soprattutto per ragioni artistiche, per lasciare all'opera la sua unità impersonale, il suo carattere di processo verbale inciso per sempre nel marmo⁴⁰.

Giustamente, questo saggio su Flaubert è stato considerato «il vero manifesto tecnico del romanzo zoliano»⁴¹, nel quale vengono illustrati i tre capisaldi della poetica naturalista: rifiuto del romanzesco, morte dell'eroe e impersonalità. Senza contare che, nelle riflessioni di Flaubert, Zola avrebbe potuto trovare anche i germi di quel connubio tra letteratura e scienza che pochi anni dopo teorizzerà, con una buona dose di rigidità programmatica, nel *Romanzo sperimentale* (1879)⁴².

⁴⁰ É. ZOLA, *Les Romanciers naturalistes: Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, les romanciers contemporains*, G. Charpentier, Paris 1881², pp. 125-29. Il saggio su Flaubert è del 1875.

⁴¹ PELLINI, *In una casa di vetro* cit., p. 102.

⁴² In vari passi delle sue lettere Flaubert auspica un'arte «scientifica», una letteratura che possa desumere dalla scienza moderna un metodo basato sull'esattezza e sull'imparzialità dell'osservazione: cfr. FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., pp. 70, 111, 140, 154, 188 e 189.

È evidente che Zola, in questi anni, è alla ricerca di precursori: la sua strategia di legittimazione prevede di identificare una genealogia di padri nobili – e non importa quanto diversi tra loro – che possano garantire per lui, che riconducano la «formula naturalista» a una tradizione comune, a una grande eredità realista che va da Diderot a Stendhal, da Balzac a Flaubert, dai Goncourt a Daudet, tutti scrittori che primeggiano nel «riprodurre la natura con intensità»⁴³. Già dieci anni prima, giunto da poco a Parigi con il retaggio di una «deplorable» educazione romantica, Zola intravede i germi della sua futura poetica in un libro dei Goncourt uscito nel 1864, *Germinie Lacerteux*, racconto di un caso di isteria, capostipite di quel «romanzo clinico» che tanta fortuna avrà nella stagione naturalista, segnata dall'egemonia culturale della «scienza che più da vicino tocca l'esistenza dell'uomo», la medicina⁴⁴. È probabile che alla radice dell'entusiasmo di Zola si celi un parziale «malinteso»⁴⁵. La sua partecipe, ammirata recensione di «questa opera febbrile e morbosa»⁴⁶ finisce infatti per sottovalutare l'estetismo e il pittoresco esotismo con cui i Goncourt stilizzano la scabrosa vicenda della serva Germinie, dando voce a un'«attrazione sensuale per il brutto, il repellente, il malato»⁴⁷. Ma non c'è dubbio che la genesi e l'argomento del libro, basato su una storia vera e su un attento lavoro di documentazione, offrano molti spunti al futuro caposcuola del naturalismo, che peraltro può trovare un abbozzo di poetica nella provocatoria prefazione. In un attacco frontale alle predilezioni del pubblico (eleganza mondana, erotismo pruriginoso, patetismo, romanticismo consolatorio), i Goncourt rivendicano infatti un modello di «romanzo vero», «severo e puro», «triste e violento», uno «studio» – parola chiave – che si im-

⁴³ ZOLA, *Il senso del reale* cit., p. 213.

⁴⁴ G. DEBENEDETTI, *Verga e il Naturalismo* (1976), Garzanti, Milano 1983³, pp. 304 e 311.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 319.

⁴⁶ É. ZOLA, *Germinie Lacerteux* (1865), in *id.*, *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*, G. Charpentier, Paris 1879, p. 83.

⁴⁷ AUERBACH, *Mimesis* cit., vol. II, p. 275.

pone i metodi e gli obiettivi della scienza per cercare «l'Arte e la Verità». Un romanzo «che viene dalla strada», che affranca da un interdetto secolare un'immensa e misconosciuta area tematica, reintegrandola nei suoi diritti alla rappresentazione:

Vivendo nel XIX secolo, in un'epoca di suffragio universale, di democrazia, di liberalismo, ci siamo chiesti se le cosiddette «classi inferiori» non avessero diritto al Romanzo⁴⁸.

Documenti umani, ricerca della verità, rifiuto di ogni tentazione romantica, studio della società contemporanea, rappresentazione del popolo, adozione di un metodo scientifico: è proprio su queste basi che nascerà il progetto estetico di Zola, scandito – nelle sue tappe essenziali – dall'«analisi scientifica» di *Thérèse Raquin* (1867), dal primo abbozzo del ciclo dei *Rougon-Macquart* (1871), dal saggio su Flaubert (1875), dalla dirompente pubblicazione dell'*Assommoir* (1877) e dalla successiva costituzione del primo gruppo naturalista (Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis), fino all'appropriazione esplicita del metodo sperimentale nel saggio-manifesto del 1879. E attraverso le varie fasi, Zola mantiene la bussola ferma su un'istanza di realismo programmatico, radicato in un'epistemologia materialista e positivista (largamente mutuata da Taine) che concepisce l'uomo «come fatto di natura, sottoposto alle leggi chimico-fisiche e determinato dalle influenze dell'ambiente»⁴⁹. Contro qualunque visione metafisica, astratta, irrazionale, idealistica o romantica, contro gli artifici della retorica e gli ingegnosi trucchi dell'immaginazione, il romanziere sperimentatore – «giudice istruttore degli uomini e delle loro passioni»⁵⁰ – vuole presentare un «rendiconto esatto e minuzioso della vita»; vuole «far muovere personaggi reali in un ambiente reale, offrire al lettore un brandello di vita umana»; vuole insomma trasformare il romanzo in «un'indagine complessiva sulla na-

⁴⁸ E. e J. DE GONCOURT, *Préfaces et manifestes littéraires*, Slatkine, Genève 1980, pp. 25-27.

⁴⁹ ZOLA, *Il romanzo sperimentale* cit., p. 67.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 58.

tura e sull'uomo» che preveda solo «l'osservazione diretta, l'esatta anatomia, l'accettare e il raffigurare ciò che è»⁵¹.

È evidente che, in tutto questo, l'ampliamento dello spettro tematico è un fattore congiunturale e relativamente secondario. Nessuno può negare, certo, che con il naturalismo si consumi definitivamente quella rottura del canone classicista, quel progressivo sfaldamento delle censure stilistiche che ha scandito le tappe del romanzo moderno e che ha conferito cittadinanza letteraria a porzioni sempre più ampie del reale, anche le più 'volgari' e 'scandalose' (il corpo, il sesso, i sensi, la malattia, il proletariato ecc.). E tuttavia non è questo il punto. Zola, giustamente, fa di tutto per disinnescare quell'equazione tra romanzo naturalista e contenuti 'ripugnanti' o 'immorali' che diventa subito un *topos* nella retorica dei suoi nemici. Quando Edmond de Goncourt, nella prefazione ai *Fratelli Zemganno* (1879), dichiara che il realismo vincerà la battaglia sul classicismo solo se applicherà la sua «analisi crudele» a personaggi e ambienti altolocati⁵², secondo un'idea di progressione sociale ascendente che sarà condivisa da Capuana e che troverà riscontro nel progetto verghiano dei *Vinti*⁵³, Zola non perde occasione per replicare: sottolinea che il naturalismo è una «formula», un «metodo scientifico applicato agli ambienti e ai personaggi», e come tale «non deri-

⁵¹ ID., *Prefazione* alla seconda edizione di *Thérèse Raquin* (1869) [trad. it. *Teresa Raquin*, Garzanti, Milano 1985, p. 5. Traduzione di E. Groppali]; ID., *Il senso del reale* cit., p. 215; ID., *Il romanzo sperimentale* cit., p. 79; ID., *Le Naturalisme au théâtre* (1881) [trad. it. *Il naturalismo nel teatro*, *ibid.*, pp. 147 e 139].

⁵² E. e J. DE GONCOURT, *Préfaces et manifestes littéraires* cit., pp. 51-52.

⁵³ Secondo Capuana, che recensisce il romanzo di Goncourt il 12 agosto 1879, la rappresentazione delle classi popolari deve fungere da «apprendistato: i congegni elementari sono un esercizio preparatorio a meccanismi ben più complessi»: cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1969, p. 339. Verga, d'altro canto, sa che la «ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali», passando dalla «lotta per i bisogni materiali» dei *Malavoglia* all'«avidità di ricchezze» di *Mastrodon Gesualdo*, fino alla «vanità aristocratica», all'«ambizione» e al culmine di «coteste bramosie» nei romanzi non realizzati del ciclo, *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*: cfr. G. VERGA, *Prefazione ai Malavoglia* (1881), Bruno Mondadori, Milano 1968, pp. 65-66.

va dalla scelta degli argomenti»⁵⁴. Alla palinodia dell'autore di *Germinie*, che rivendica il diritto di rappresentare oggetti «elevati», «graziosi» e «profumati», risponde con la coerenza del programma e con l'obiettivo di uno studio esaustivo del mondo: «il romanziere naturalista ha come campo di osservazione l'intera società, dal salotto fino alla stamberga. Solo gli imbecilli fanno del naturalismo la retorica della fogna»⁵⁵.

Forse ci si può stupire che, nella prefazione all'*Assommoir*, Zola definisca questa «opera di verità» «il primo romanzo sul popolo, che non mente e che ha l'odore del popolo»⁵⁶, almeno se si pensa ai precedenti della stessa *Germinie Lacerteux* e, volendo, anche dei *Miserabili* di Hugo (1862). Il fatto è che Zola è perfettamente consapevole della novità *formale* del suo romanzo, dell'inedito approccio stilistico con cui ha rappresentato la vita dei proletari di Parigi. Innesto massiccio di termini tratti dall'*argot* parigino, molto più di quanto abbia fatto Hugo; sintassi modellata sul parlato popolare, non solo nei dialoghi ma anche nei brani narrativi; gestione impersonale e polifonica della narrazione, attraverso l'eclissi del narratore e un ricorso capillare all'indiretto libero; assenza di impalcature morali che – come nei *Miserabili* e in tutti i *Misteri* alla Eugène Sue – iscrivano la vicenda in una gerarchia assiologica e in uno schema di caduta e redenzione: sono questi tratti formali che legittimano l'orgogliosa rivendicazione di Zola e che, tra l'altro, delineano una strada maestra nell'espansione del naturalismo europeo, perché è proprio nel modello stilistico dell'*Assommoir* che Verga troverà la formula per orchestrare, con un materiale umano e culturale completamente diverso, la rappresentazione corale dei *Malavoglia* (1881)⁵⁷.

⁵⁴ É. ZOLA, «*Les Frères Zemganno*» (1879) [trad. it. «*Les Frères Zemganno*», in *Id.*, *Il romanzo sperimentale* cit., p. 262].

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Id.*, Prefazione all'*Assommoir* (1877) [trad. it. *L'Assommoir*, Garzanti, Milano 1992, pp. 3-4. Traduzione di F. Bruno].

⁵⁷ Cfr. BIGAZZI, *I colori del vero* cit., pp. 405-6; e P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 46.

Non si può negare che, rispetto a questa sensibilità tecnica, rispetto alla potenza rappresentativa e anche al coraggio *politico* della sua scrittura, le argomentazioni teoriche di Zola abbiano qualcosa di ingenuo e di scontato, un oltranzismo dogmatico spesso viziato da condizionamenti strategici o promozionali. Certo, la sua idea di letteratura è piú sfumata di quanto voglia farci credere il luogo comune, se è vero che la sua prima, celebre definizione dell'opera d'arte – «un angolo della natura visto attraverso un temperamento»⁵⁸ – sopravvive parzialmente anche in seguito, nell'auspicata sintesi tra «senso del reale» ed «espressione personale», nell'esigenza di «dare la vita ai documenti umani» o nella convinzione che i romanzieri sperimentatori non siano «solamente dei fotografi»:

L'idea di esperimento porta con sé l'idea di un intervento modificatore. In effetti noi partiamo da fatti veri [...] ma, per metterne in evidenza la concatenazione causale, bisogna preparare e orientare i fenomeni; questa è la nostra parte di invenzione e di genialità nell'opera⁵⁹.

Ma è soprattutto nella prassi narrativa che il realismo zoliano esibisce la mediazione del «filtro attraverso il quale passa la materia "naturale e sociale", prima di diventare materia scritturale»⁶⁰. È quel famoso dissidio tra metodo e opera, quel conflitto tra la teoria e la pratica del naturalismo che è ormai diventato un luogo comune della critica, piú o meno concorde con il giudizio concessivo – e velenosamente riduttivo – di Lukács: «Zola ha potuto essere un grande scrittore soltanto perché non è riuscito a eseguire con piena e logica coerenza il proprio programma di scrittore»⁶¹. Il punto essenziale è comunque l'ambivalenza, la complessità, la tensione interna – e la ricchezza semantica – di opere al tempo stesso «realiste e oniriche, tragiche e

⁵⁸ La definizione ricorre in varie forme nei primi articoli (cfr. ad esempio ZOLA, *Mes baines* cit., p. 80) e riappare, per quanto ridimensionata, anche in uno scritto piú tardo come *Il naturalismo nel teatro* (cit., p. 136).

⁵⁹ ID., *Il senso del reale* cit., p. 219; ID., *Il romanzo sperimentale* cit., p. 58; ID., *Les Documents humains* (1879) [trad. it. *I documenti umani*, *ibid.*, p. 257].

⁶⁰ H. MITTERAND, *Le Discours du roman*, Puf, Paris 1980, pp. 87-88.

⁶¹ LUKÁCS, *Saggi sul realismo* cit., pp. 122-23.

carnevalesche, ottimiste e disperate»⁶², comunque irriducibili al dogma di un'interpretazione univoca. Così, suggeriva Thibaudet, il «naturalismo documentario» si sdoppia in un «naturalismo epico»⁶³: i dati reali si mescolano a un repertorio collaudato di *topoi*, figure, archetipi, schemi attanziali e ideologici, mentre la trasparenza referenziale del «processo verbale» finisce per trascolorare in un immaginario mitico, simbolico, spesso platealmente romanzesco.

Solo un esempio, tra i mille che si potrebbero fare. Prendiamo la vita del minatore. Sembra davvero trascorso un tempo memorabile, in fatto di progresso realista, tra il 1802 di *Heinrich von Ofterdingen* e il 1885 di *Germinal*, ed è difficile credere che due opere così diverse possano appartenere allo stesso secolo (e allo stesso genere), anche facendo la tara alle immense trasformazioni del contesto sociale, economico e tecnologico. Scrive infatti Novalis:

Il mestiere del minatore deve essere benedetto da Dio, poiché non c'è nessun'altra arte che faccia più felice e nobile chi la pratica, che meglio ecciti la fede in una saggezza e provvidenza divine, e che serbi più pura l'innocenza e la fanciullezza del cuore, di quella del minatore⁶⁴.

Nel pozzo di Anzin, villaggio minerario nel Nord della Francia, Zola trova invece un'umanità degradata e abbruttita. Studia attentamente oggetti, macchine, ambienti, abitudini, passioni, istinti e sofferenze di questi sepolti vivi, che poi trasferisce sulla pagina con una spietata minuzia analitica, certamente la versione meno paternalista e ipocrita della denuncia politico-sociale. È però tale e tanta la suggestione visionaria del luogo – tenebre, pozzi, cunicoli, labirinti, bagliori – che l'intento documentario sfuma in «un'infernale visione di membra arrossate», «ombre gigantesche», «forme spettrali»; appare poi una «faccia imbrattata come per un delitto», uomini «intentati a chissà quale oscura bisogna», una donna «rossa come di sangue in quei riflessi d'incendio [...] scarmigliata come una strega,

⁶² H. MITTERAND, *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Puf, Paris 1987, p. 7.

⁶³ THIBAUDET, *Storia della letteratura francese* cit., p. 464.

⁶⁴ NOVALIS, *Enrico di Ofterdingen* cit., p. 72.

in quella cucina da sabba»⁶⁵. D'altro canto, i due oggetti ideologicamente centrali del romanzo (la miniera e il denaro, il lavoro e il capitale) prendono posto in un antichissimo schema mitico, riattivando il potere universale degli archetipi. Diventano i mostri contro cui il giovane eroe, Étienne Lantier, tenta invano di lottare: da un lato il Voireux, il «pozzo divoratore», la «belva ingorda» e «feroce», l'insaziabile «orco» «sempre affamato» che ansima e spalanca le fauci per inghiottire la sua quotidiana «razione di carne umana»⁶⁶; dall'altro il «dio ignoto», il «dio infingardo e satollo», il «dio senza corpo che l'operaio non conosceva affatto, accovacciato chissà dove, nel mistero del suo tabernacolo, di dove succhiava la vita dei morti di fame che lo nutrivano»⁶⁷.

Resta il fatto che Zola, nonostante queste ambiguità costitutive, tenta di salvaguardare la coerenza e la solidità del suo programma mimetico, anche a costo di accettare scorciatoie teoriche e innegabili semplificazioni estetiche. Abbiamo già parlato della teoria dell'opera-schermo, del romanzo concepito come trasparente e leggibile «casa di vetro»⁶⁸. Nel saggio su Flaubert, Zola arriva addirittura a presupporre una sorta di omogeneità, di continuità ontologica e isotopica tra la finzione e il mondo reale, come se aprire un libro equivallesse a uscire di casa: «Il romanzo procede diritto, raccontando le cose giorno per giorno, senza preparare alcuna sorpresa [...] e, quando è finito, è come se si lasciasse la strada per rientrare a casa»⁶⁹. In questo senso, come ha scritto Jacques Dubois, «il racconto realista si sforza di presentarsi come un semplice intervento nella continuità delle "cose" e dei "fatti", intervento che ne prolunga il movimento senza interromperne il corso»⁷⁰. Che poi di fatto non sia così, che *Germinal* o *L'Assommoir* sia-

⁶⁵ É. ZOLA, *Germinal* (1885) [trad. it. *Germinal*, Rizzoli, Milano 1994, pp. 114, 133, 395 e 413. Traduzione di L. G. Tenconi].

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 79, 87, 101, 111, 148, 209 e 617.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 148, 303 e 377.

⁶⁸ Cfr. *supra*, p. 94.

⁶⁹ ZOLA, *Les Romanciers naturalistes* cit., p. 127.

⁷⁰ J. DUBOIS, *Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste*, in «Poétique», IV, 1973, n. 16, p. 491.

no (anche) «finzioni favolose»⁷¹, è qualcosa che non incrina la fiducia nella leggibilità del mondo, nella perfetta decifrabilità di un reale a cui la scrittura possa aderire, fedelmente, integralmente, senza alcuno scarto o sfasatura. Sembra che Zola, in un certo senso, tenti di alimentare con un po' di volontarismo e con il suo indiscutibile coraggio intellettuale una spinta propulsiva che si è ormai esaurita, una persuasione realista di cui molti suoi contemporanei, a partire da Flaubert, incominciano a diffidare. Anche l'impegno, il recupero di un ruolo sociale attivo, il miraggio totalizzante di un ciclo narrativo alla Balzac sono altrettante declinazioni di un progetto sostenuto da una formidabile energia propositiva, ma ormai privo di veri, condivisi presupposti epistemologici e culturali.

Spesso, nella retorica zoliana, ricorre una formula improntata alla violenza disgiuntiva dell'*aut aut*: o l'arte (il romanzo, il teatro ecc.) sarà naturalista, «o non sarà». L'evoluzione artistica non ha ovviamente perso occasioni per smentire questo secco pronostico, sia alimentando le opposizioni interne ed esterne, sia rispolverando quelle spinte antimimetiche che sembravano definitivamente relegate nello sgabuzzino del romanticismo. Complessa, frastagliata, estesa su un fronte molto ampio ed eterogeneo, la grande 'battaglia' del naturalismo sembra rivelare infatti un tratto comune: l'affanno, l'accanimento difensivo con cui i protagonisti di questa «avanguardia letteraria»⁷² sono costretti a presidiare le postazioni appena conquistate, come se avessero esteso il loro dominio su un territorio consumato da un processo di erosione interna. In Francia, dove molti non sono mai stati naturalisti (Dumas figlio, France, Bourget, Loti, Barbey d'Aurevilly), sono addirittura gli stessi discepoli a rinnegare il maestro: alcuni, nel *Manifesto dei Cinque* (1887), irridono Zola e ripudiano «energicamente questa impostura della letteratura veridica»⁷³; al-

⁷¹ MITTERAND, *Le Regard et le signe* cit., p. 7.

⁷² PELLINI, *Naturalismo e verismo* cit., pp. 59 sgg.

⁷³ Il *Manifesto* esce sul «Figaro» del 18 agosto 1887 ed è firmato da Paul Bonnetain, Joseph-Henri Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte e Gustave Guiches.

tri, come l'eretico Huysmans di *A ritroso* (1884), cercano alternative a un metodo ormai esaurito e svuotato, chiedendosi «se il naturalismo non andava a finire in un vicolo cieco e se non saremmo andati presto a battere il capo contro il muro di fondo»⁷⁴. Così si moltiplicano gli annunci della disfatta, dalla *Bancarotta del Naturalismo* di Ferdinand Brunetière (1887) ai *Funerali del Naturalismo* di Léon Bloy (1891). Nell'*Inchiesta* di Jules Huret del 1891, il «fedele» Paul Alexis è l'unico, in mezzo a un coro di voci ostili, a proclamare che «il naturalismo non è morto» e che anzi «sarà la letteratura del xx secolo»⁷⁵.

Negli altri paesi, l'espansione del movimento è ancora più problematica e conflittuale. In molti casi suscita polemiche, reazioni difensive, interventi indignati in nome del buon gusto o della censura. In Inghilterra, dove l'editore di Zola viene processato e la National Vigilance Association stigmatizza la «letteratura pernicioso»⁷⁶, il naturalismo resta un fenomeno pressoché ignorato fino alla metà degli anni Ottanta, quando George Moore, rientrato da Parigi, cerca inutilmente di vincere le resistenze della cultura letteraria inglese, nella quale si deplora la riduzione dell'uomo a «bestia umana»⁷⁷ e nella quale si sviluppa il *romance revival* di George Saintsbury, Andrew Lang, H. Rider Haggard o Hall Caine. Anche William Dean Howells, sull'altra sponda dell'Atlantico, tenta di combattere l'accademismo e il retaggio romantico propugnando un'arte fondata sull'osservazione diretta e sulla «fedeltà all'esperienza»⁷⁸, in base a un'idea di realismo che tuttavia, più che ai fran-

⁷⁴ J. K. HUYSMANS, *Préface écrite vingt ans après le roman* (1904), in *id.*, *À rebours* (1884) [trad. it. *A ritroso*, Rizzoli, Milano 1982, p. 17. Traduzione di U. Dettorre]. In un romanzo successivo (*Là-bas* [1891], Stock, Paris 1896, p. 2), Huysmans mette in scena una discussione letteraria in cui rimprovera al naturalismo «di avere incarnato il materialismo nella letteratura, di avere glorificato la democrazia dell'arte».

⁷⁵ J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, G. Charpentier, Paris 1891, p. 189.

⁷⁶ Cfr. THE NATIONAL VIGILANCE ASSOCIATION, *Pernicious Literature* (1889), in BECKER (a cura di), *Documents of Modern Literary Realism* cit., pp. 350-82.

⁷⁷ Cfr. ad esempio W. S. LILLY, *The New Naturalism* (1885), *ibid.*, pp. 288 sgg.

⁷⁸ W. D. HOWELLS, *Criticism and Fiction* (1891), *ibid.*, p. 136.

cesi, particolarmente invisibili alla cultura puritana, si rifaceva ai grandi maestri del realismo russo, italiano e spagnolo, primo fra tutti Tolstoj.

Anche nei casi in cui il naturalismo riesce a far breccia, innestandosi in contesti culturali già predisposti alla maturazione di un'arte realista, finisce per generare versioni di se stesso più o meno diluite e ridotte, comunque addomesticate alle tradizioni nazionali o alla peculiarità dei vari orizzonti d'attesa. Così, in Germania, Heinrich e Julius Hart perorano con cauta moderazione la causa di Zola: ammirano la sua capacità analitica ma considerano semplicistica la sua concezione della natura umana, deplorando l'assenza di un «effetto morale», l'ipertrofia descrittiva e «l'uso eccessivo di materiale sordido»⁷⁹. Allo stesso modo, Emilia Pardo Bazán cerca di introdurre in Spagna un naturalismo depurato di ogni infrastruttura materialista e determinista, un metodo basato sull'osservazione e sull'analisi che però eviti i contenuti ripugnanti, le prolissità descrittive e la greve atmosfera di tristezza delle opere francesi, risalendo alle radici del «nostro realismo nazionale», quello della *Celestina* e del *Chisciotte*, di Velázquez e di Goya: un realismo «non privo di idealismo», «pieno di ispirazione» e «profondamente umano» che possa conciliare «spirito e materia, cielo e terra»⁸⁰. Anche Benito Pérez Galdós, l'esponente più significativo del realismo spagnolo, trapianta il modello zoliano in un diverso terreno di coltura; e con la *Diseredata* (1881), la prima di una lunga serie di opere sottotitolate *Romanzi spagnoli contemporanei*, abbandona la sua precedente maniera del romanzo storico o a tesi per tratteggiare un vasto, minuzioso affresco sociale in cui l'uomo non viene mai presentato «come un

⁷⁹ H. e J. HART, *Für und gegen Zola* (1882) [trad. ing. *For and Against Zola*, *ibid.*, pp. 255-56].

⁸⁰ E. PARDO BAZÁN, *Prefazione a Un viaje de novios* (1881), *ibid.*, p. 264. La Pardo Bazán svilupperà queste idee nei saggi della *Cuestión palpitante* (1882), che avrà un ruolo centrale nel dibattito sul realismo e sul naturalismo in Spagna. La seconda edizione del libro, nel 1883, sarà infatti introdotta da un'equilibrata riflessione sul naturalismo firmata da Clarín (pseudonimo di Leopoldo Alas), che pochi anni dopo scriverà uno dei romanzi più importanti del realismo spagnolo, *La Regenta* (1884-85).

mero fenomeno di carne, sangue e nervi, da osservare freddamente e cinicamente», ma entra nel raggio emotivo di un autore ironico e per nulla impersonale, che non abbandona mai «il suo tipico, caloroso e simpatetico atteggiamento verso i personaggi»⁸¹. A sua volta, il Portogallo vede nel naturalismo uno strumento con cui svecchiare e sprovincializzare una cultura letteraria da troppo tempo stagnante. Ma è significativo che José Maria de Eça de Queirós, autore di un'importante conferenza tenuta a Lisbona nel 1871, *Il realismo in arte*, scriva romanzi (*Il cugino Basilio* del 1878, o *I Maia* del 1880) molto più influenzati da Flaubert che da Zola, di cui non può essere considerato un seguace. Ancora più emblematica, in Italia, la posizione di De Sanctis, la rapida evoluzione del suo giudizio su Zola: dapprima l'elogio del «progresso artistico» apportato dal realismo zoliano, dal «lungo studio del reale» e dalla «grande scrupolosità a coglierlo così com'è dal vero», qualità che potranno spazzare via quell'«idealismo di convenzione» ancora visibile in Manzoni⁸²; poi le riserve, i giudizi restrittivi, il disagio per un'attenzione eccessiva alla «pura animalità»⁸³ che sovverte la formula dell'«ideale calato nel reale» a cui De Sanctis, compendiando varie tendenze della cultura postrisorgimentale, riconduce l'essenza dell'arte. Alla fine, quello che sembrava un «novatore» diventa «il becchino dell'antico»: «il suo mondo animale è ottuso; Zola non intravede niente al di là»⁸⁴.

Di fatto, al di là delle polemiche, dei moralismi o dei soprassalti di orgoglio nazionale, la crisi europea del naturalismo non va imputata solo alle difficoltà strategiche e congiunturali di un movimento tutt'altro che compatto nella stessa Francia. Perché è il suo stesso presupposto estetico-

⁸¹ HEMMINGS (a cura di), *The Age of Realism* cit., p. 288.

⁸² F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola* (1877), in ID., *Saggi sul realismo* cit., pp. 171-72 e 177.

⁸³ ID., *Zola e l'«Assommoir»* cit., p. 202.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 219. Pochi anni dopo, De Sanctis biasimerà in modo ancora più netto «l'animalismo nella sua esagerazione» che caratterizza l'arte contemporanea: «è chiaro che in questo nuovo ambiente c'è qualcosa di basso e di corrotto che vuol essere purificato»: cfr. ID., *Il darwinismo nell'arte* (1883), in ID., *Saggi sul realismo* cit., p. 242.

filosofico che incomincia a entrare in crisi: è lo sfaldarsi della relazione organica tra soggetto e oggetto, il venir meno della fiducia in una piena, esauriente leggibilità del mondo che aveva radicato la spinta progressiva del realismo ottocentesco in una concezione spesso ingenua e non problematica dei rapporti tra arte e realtà. Così, nel 1890, un lucido ed equilibrato saggio di Edmund Gosse individua *I limiti del realismo nella narrativa*, mostrando l'intrinseca fragilità del principio che prescrive «la riproduzione esatta della vita»: perché la vita – obietta – «è vasta e ambigua. Anche l'osservatore più sottile può fare solo il ritratto di un suo cantuccio»⁸⁵. L'anno dopo, con maggior fervore polemico, Thomas Hardy denuncia l'«ottusità» di una teoria – quella zoliana – che vorrebbe negare la necessità della «selezione» e dell'«abile manipolazione», visto che «l'apostolo più devoto del realismo, il naturalista più puro, non può sfuggire all'esercizio dell'arte più della vecchia grinzosa accanto al focolare, nella sua fatica o diletto di raccontare una storia»⁸⁶. E quando Verga, negli anni di stesura dei *Malavoglia*, comunica a Capuana l'intenzione di soggiornare per qualche settimana ad Aci Trezza, ma solo «a lavoro finito», non si limita a rimarcare la differenza tra il proprio metodo compositivo e quello di Zola. Il rifiuto della documentazione e dello studio sul campo è un modo per denunciare l'inefficacia – o la sterilità estetica – di una rappresentazione diretta e non mediata del reale:

da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza⁸⁷.

Il paradosso, dovuto solo in parte al persistente retaggio romantico della personalità verghiana, è che la verità dell'opera d'arte non è fondata nell'oggettività osservabile del mondo esterno, ma nella soggettività dell'artista:

⁸⁵ E. GOSSE, *The Limits of Realism in Fiction* (1890) [trad. it. *I limiti del realismo nella narrativa*, in PEROSA (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo cit.*, p. 326].

⁸⁶ HARDY, *La scienza della narrativa cit.*, p. 329.

⁸⁷ Lettera di G. Verga a L. Capuana del 17 maggio 1878, in G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Mursia, Milano 1988, p. 1359.

Non ti pare – scrive ancora a Capuana – che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?⁸⁸

3. *Illusionisti.*

La domanda di Verga è certamente molto piú flaubertiana che zoliana. È il sintomo di un dubbio, la sottile inquietudine di chi intuisce che non c'è corrispondenza necessaria, non esiste alcun automatismo operativo tra il 'reale' e il 'vero', tra l'attenta osservazione del mondo esterno e la sua ricreazione sulla pagina, nella grammatica specifica dell'opera d'arte. «Non si tratta soltanto di vedere – obiettava Flaubert ai naturalisti –, bisogna comporre e fondere ciò che si è visto. La Realtà, secondo me, deve essere solo un *trampolino*»⁸⁹.

Si può reagire in vari modi alla perdita dell'innocenza: con il rimpianto nostalgico del paradiso perduto o con la fiera autocoscienza della propria crescita; con la perplessa rassegnazione di Flaubert, convinto che il destino dei contemporanei sia di essere «dei virtuosi, poiché la *naïveté* nella nostra epoca è una chimera»⁹⁰, o con il lucido ottimismo di James, che giudica *naïf* il potere creativo di Dickens o di Thackeray e che lenisce il senso della perdita con un oculato bilancio tra costi e benefici: «se il romanzo è destinato ad essere danneggiato dalla perdita della sua *naïveté*, è però deciso ad assicurarsi i vantaggi corrispondenti»⁹¹. Sta di fatto che qualcosa si è perso, che il romanzo è giunto a un drammatico punto di svolta, come riconoscerà molto tempo dopo Robbe-Grillet. «A partire da Flaubert – dice, – tutto incomincia a vacillare»: si rompe quella rassicurante fiducia epistemica con cui il romanziere «mirava a imporre l'immagine di un universo stabile, coerente, con-

⁸⁸ Lettera di G. Verga a L. Capuana del 14 marzo 1879, *ibid.*, p. 1361.

⁸⁹ Lettera di G. Flaubert a Mme Roger des Genettes dell'8 dicembre 1877, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 280.

⁹⁰ Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 4 settembre 1852, *ibid.*, p. 87.

⁹¹ JAMES, *L'arte del romanzo* cit., p. 36.

tinuo, univoco, interamente decifrabile»; e la scrittura non può più essere «innocente»⁹².

Di qui, quella forma peculiare di angoscia dell'influenza, quel confronto impari con i giganti del passato su cui molti critici ostili al naturalismo, con un giudizio che arriverà fino a Lukács, costruiranno l'antitesi tra *vecchio* e *nuovo* realismo, tra l'«autentico», «vero», «grande», «antico» genio realistico di Balzac, Stendhal, Dickens o George Eliot, e il superficiale metodo analitico dei loro «meschini epigoni moderni», che riproducono il reale «come una macchina fotografica»⁹³. Flaubert, come sempre, è il sismografo più precoce e sensibile nel registrare la frattura – «una delle più recise della storia letteraria»⁹⁴ – che attraversa il romanzo francese dopo il 1850. I «grandi geni», ammette, «spesso scrivono molto male, e tanto meglio per loro»: «non hanno bisogno di fare dello stile; sono forti a dispetto di tutti gli errori, e grazie ad essi. Ma noi, i piccoli, valiamo solo per la perfetta esecuzione», «dobbiamo ammucciare l'uno sull'altro un mucchio di piccoli ciottoli per fare le nostre piramidi che non arrivano alla centesima parte delle loro, tagliate in un unico blocco»⁹⁵. Flaubert intuisce che si è consumato un divorzio irreparabile tra le fonti e gli strumenti dell'arte, che la maniacale ricerca della perfezione formale può diventare un alibi per mascherare la propria impotenza creativa, la paralisi dell'immaginazione, il commercio con un materiale narrativo estraneo e posticcio, desolatamente inerte, opaco e insensato come la stessa realtà di cui dovrebbe mostrare un riflesso. Così, solo uno sterile virtuosismo si offre come contropartita della *naïveté* (e della genialità) perduta:

Quel che manca a noi tutti non è lo stile, né quella flessibilità dell'archetto e delle dita che si definisce talento [...] In fatto di

⁹² ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman* cit., p. 31.

⁹³ LUKÁCS, *Saggi sul realismo* cit., pp. 63 e 61. Tra gli esempi ottocenteschi cfr. VOGÜÉ, *Le Roman russe* cit.; LILLY, *The New Naturalism* cit.; H. W. MABIE, *A Typical Novel* (1885), in BECKER (a cura di), *Documents of Modern Literary Realism* cit., pp. 296 sgg.

⁹⁴ THIBAUDET, *Storia della letteratura francese* cit., p. 385.

⁹⁵ Lettere di G. Flaubert a L. Colet del 25 settembre 1852 e del 27 marzo 1853, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., pp. 90-91 e 108.

trucchi e di astuzie, ne sappiamo ben più di quanto non si sia forse mai saputo. No, quel che ci manca è il principio intrinseco, è l'anima della cosa, l'idea stessa del soggetto⁹⁶.

Se davvero esiste, se mai è esistito in letteratura un «realismo ontologico», «una specie di miracolosa unità di forma e contenuto, una possibilità ontologica unica»⁹⁷, Flaubert si trova certamente a testimoniare l'avvenuta rottura di questa unità, l'eclissi di qualunque possibile immanenza tra la realtà e lo stile, tra le parole e le cose. È in questa luce che bisogna leggere l'utopia del «livre sur rien»:

quel che vorrei fare è un libro su niente, un libro senza legami esterni, che si regga da solo con la forza interna del suo stile, come la terra si regge in aria senza essere sostenuta, un libro che non abbia soggetto o almeno in cui il soggetto sia quasi invisibile, se possibile. Le opere più belle sono quelle in cui c'è meno materia⁹⁸.

L'opera che ne risulterà – *Madame Bovary* – non è certo un libro su niente: è anzi un libro di passione, tradimento, sesso, noia, disperazione, denaro, morte. Ma il materiale che lo costituisce è desolatamente freddo, rivela la stessa, fatale evanescenza che Emma ritrova in ogni aspetto della sua vita: «Di dove le veniva, dunque, quell'insufficienza della vita, quella putrefazione istantanea di tutte le cose su cui s'appoggiava?»⁹⁹. Irrilevanza del mondo, morte del romanzesco, sogno di un libro centripeto e autoreferenziale, chiuso nello smagliante nitore del suo tessuto verbale: è in queste implicazioni teoriche che l'utopia di Flaubert trova radici e motivazioni, abbozzando un nuovo capitolo della lunga storia del realismo. In fondo, se «lo stile è tutto», se «tutto dipende dall'esecuzione», l'argomento prescelto – Cartagine o Yonville, sant'Antonio o Frédéric Moreau – non ha alcuna importanza: «si può scrivere qualunque cosa», visto che «non esistono soggetti belli o brutti e che si

⁹⁶ Lettera di G. Flaubert a L. Bouilhet del 4 giugno 1850, *ibid.*, p. 50.

⁹⁷ F. JAMESON, *Esperimenti col tempo: realismo è provvidenza*, in MORETTI (a cura di), *Il romanzo cit.*, vol. IV, pp. 196 e 199.

⁹⁸ Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 16 gennaio 1852, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance cit.*, p. 62.

⁹⁹ *Id.*, *Madame Bovary cit.*, p. 229.

potrebbe quasi stabilire l'assioma, ponendosi dal punto di vista dell'Arte pura, che non ne esistono affatto, poiché lo stile è in se stesso un modo assoluto di vedere le cose»¹⁰⁰.

C'è, in questo, una sintomatica convergenza di vedute tra molti romanzieri del secondo Ottocento, una tendenza a sancire la netta priorità della forma su un contenuto che non si impone da sé, che non è iscritto nelle cose né discende da qualche improbabile ispirazione, ma che implica quel tanto di casualità del ritaglio estemporaneo, l'arbitrio selettivo della *tranche de vie*. Abbiamo registrato le proteste di Zola contro l'equazione indebita tra il naturalismo e la scelta di certi argomenti. Anche De Roberto ritiene che «il valore specifico dell'opera d'arte» non sia «la qualità del soggetto preso a trattare», ma «il modo con cui il soggetto viene trattato»¹⁰¹. Basta poco, di qui, per rimettere in discussione il rapporto tra linguaggio e mondo, per giungere a un'inversione dei termini come quella che James riscontra in Flaubert, convinto «che la bellezza sta nell'espressione, che l'espressione è creazione, che essa *fa* la realtà»¹⁰². In altri termini, la sintesi auerbachiana tra contenuto (quotidiano) e stile (serio) perde la sua coesione organica e tende a sfociare in una progressiva autonomia della forma, in una riduzione del realismo a «metodo tecnico» sulla quale finiscono per convergere, muovendo da posizioni lontanissime, anche scrittori antitetici come De Roberto e Stevenson¹⁰³. Ed è proprio l'autore dell'*Isola del tesoro*, uno dei più raffinati e oltranzisti cultori del *romance*, a offrirci alcune intuizioni di esemplare lucidità teorica sui limiti e sui paradossi del realismo in letteratura.

Tutto comincia nel settembre del 1884, quando Henry James pubblica un saggio - *L'arte del romanzo* - in cui dichiara con estrema convinzione che il romanziere «com-

¹⁰⁰ Lettera di G. Flaubert a E. Feydeau dell'agosto 1857; lettere a L. Colet del 15 gennaio 1854, del 25-26 giugno 1853 e del 16 gennaio 1852, in ID., *Extraits de la Correspondance* cit., pp. 196, 163, 130 e 62-63.

¹⁰¹ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani* (1888), in ID., *Romanzi, novelle e saggi* cit., p. 1628.

¹⁰² JAMES, *Gustave Flaubert* cit., p. 311.

¹⁰³ DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani* cit., p. 1630; e STEVENSON, *Una nota sul realismo* cit., p. 1871.

pete con la vita», che il romanzo deve avere «una immensa e squisita corrispondenza con la vita»¹⁰⁴. Tre mesi dopo, un polemico e smagliante Stevenson decide di replicare avanzando *Un'umile rimostranza*. «Nessun'arte – dice – entra mai veramente in concorrenza con la vita», se non altro per l'infinita ricchezza e complessità di forme, colori, suoni, materiali, sensazioni, vicende e passioni che nessun artista potrebbe mai riuscire a imitare:

«Competere con la vita»? [...] Competere con il gusto del vino, la dolcezza dell'aurora, il calore della fiamma, l'amarezza della morte e del distacco, è un progetto folle come quello di dare la scalata al paradiso; bell'impresa per un Ercole in abito da società, armato di penna e dizionario per dipingere le passioni, o di un tubetto di biacca di prima qualità per fare il ritratto al sole inafferrabile¹⁰⁵.

In questo senso, l'unica verità accessibile allo scrittore è quella della forma e dello *stile*, che Stevenson – con Flaubert – considera «il fondamento dell'arte letteraria»¹⁰⁶. Invece di «cercare la verità»¹⁰⁷ nel mondo, gli artisti dovranno dunque distogliere lo sguardo «dalla policroma, caotica e grossolana mobilità della natura che sta ai nostri piedi e si affideranno a una certa schematizzazione, a un'immaginazione astratta»¹⁰⁸. Solo una paziente, meticolosa elaborazione dei materiali tratti dal «repertorio inesauribile» della vita potrà sancire il valore delle loro opere, che un contatto troppo stretto con la realtà finirebbe inevitabilmente per distruggere.

La vita è mostruosa; la vita è infinita, illogica, improvvisa, acuta e penetrante; l'opera d'arte, al confronto, non può non appa-

¹⁰⁴ JAMES, *L'arte del romanzo* cit., pp. 46 e 55.

¹⁰⁵ R. L. STEVENSON, *A Humble Remonstrance* (1884) [trad. it. *Un'umile rimostranza*, in ID., *L'isola del romanzo*, a cura di G. Almansi, Sellerio, Palermo 1987, pp. 44-45]. Il saggio di James, a sua volta, è una replica a un intervento di Sir Walter Besant dallo stesso titolo, *The Art of Fiction*. Teatro delle schermaglie è la londinese «Longman's Magazine».

¹⁰⁶ R. L. STEVENSON, *On Style in Literature: Its Technical Elements* (1884) [trad. it. *A proposito di alcuni elementi tecnici dello stile letterario*, in ID., *L'isola del romanzo* cit., p. 184].

¹⁰⁷ JAMES, *L'arte del romanzo* cit., p. 38.

¹⁰⁸ STEVENSON, *Un'umile rimostranza* cit., p. 45.

rire nitida, finita, autosufficiente, razionale, scorrevole, esangue. La vita s'impone con la sua energia bruta, inarticolata e terribile come il tuono; l'arte attira la nostra attenzione in mezzo ai rumori confusi dell'esperienza, come una melodia composta accuratamente da un musicista discreto. Un postulato geometrico non compete con la vita; e il postulato geometrico è un ottimo paragone per l'opera d'arte¹⁰⁹.

Sarebbe comunque sbagliato esasperare i termini di questa polemica tra i due «amici rivali». Il 5 dicembre 1884, subito dopo la pubblicazione di *Un'umile rimostranza*, James scrive una lettera molto cordiale a Stevenson in cui si dice convinto che «siano molte di più le cose sulle quali ci troviamo d'accordo che quelle sulle quali divergiamo [...] nessuno più di me può sottoscrivere la vostra affermazione che tutta l'arte non è che semplificazione»¹¹⁰. Non a caso, negli anni successivi, James svilupperà una dottrina mimetica molto meno ingenua e scontata – molto più vicina a Stevenson – di quella tratteggiata nell'*Arte del romanzo*. Letteratura e vita, a quel punto, non saranno più su un piano di concorrenza diretta: «La letteratura è il risultato oggettivo di un progetto; la vita ne costituisce la causa inconsapevole, agitata, confusa, tumultuosa». «La vita è tutta inclusione e confusione», mentre l'arte è «tutta discriminazione e scelta», ricerca del «duro valore latente». «L'arte tratta di ciò che vediamo, deve anzitutto offrire a piene mani quell'ingrediente: raccoglie il suo materiale, per dirla altrimenti, nel giardino della vita [...] Ma non ha ancora finito di fare questo che già deve tener conto d'un processo [...] quello dell'estrazione del valore»¹¹¹. Ed è un processo – continua James – molto lento, metodico, difficile, simile al lavoro di un «capo contabile»¹¹²: è un susseguirsi di calcoli e progetti, passi falsi e correzioni, continuamen-

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁰ Lettera di H. James a R. L. Stevenson del 5 dicembre 1884, in H. JAMES e R. L. STEVENSON, *Amici Rivali. Lettere 1884-1894*, Archinto, Milano 1987, p. 12.

¹¹¹ JAMES, *La lezione di Balzac* cit., p. 364; *id.* Prefazione a *Le spoglie di Poynton*, in *id.*, *Le prefazioni* cit., pp. 165-66; *id.* Prefazione agli *Ambasciatori*, *ibid.*, p. 351.

¹¹² *Ibid.*

te esposto al rischio di un fallimento tanto impercettibile quanto rovinoso. Difficile allora non pensare alle parole con cui Stevenson, rispondendo alla lettera di James, ribadiva la priorità dell'elaborazione formale:

La gente crede che sia la «materia» che conti [...] non si rendono conto del fatto che un diamante mal polito non è che una pietra, credono che le situazioni accattivanti o i buoni dialoghi nascano dall'osservazione della vita. Non riusciranno a capire che, invece, li si prepara con deliberato artificio e vi si arriva a furia di dolorose soppressioni¹¹³.

Naturalizza, verosimiglianza, realismo: nulla di tutto questo potrà più essere ingenuo, spontaneo, risultato di una 'sincera' trascrizione dell'esperienza. «Com'è macchinosa la naturalizza – ammette Flaubert –, e quanti trucchi ci vogliono per essere veri!»¹¹⁴. Per questo, come ribadirà il più conseguente dei suoi discepoli, Maupassant, il romanziere che vuole «offrirci un'immagine esatta della vita», che pretende di «mostrarci la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità», «dovrà comporre la sua opera in modo così abile, così dissimulato e in apparenza semplice che sia impossibile percepirne e individuarne il disegno, scoprire le sue intenzioni»¹¹⁵. Perché sarebbe folle raccontare tutto; e la vita, come aveva detto Stevenson,

è brutale, incoerente, sconnessa, piena di catastrofi inesplicabili, illogiche e contraddittorie [...] La vita inoltre lascia tutto sullo stesso piano, fa precipitare i fatti o li trascina indefinitamente. L'arte, invece, consiste nell'usare precauzioni e preparazioni, nel predisporre transizioni sapienti e dissimulate, nel mettere in piena luce, attraverso la pura abilità della composizione, gli avvenimenti essenziali, conferendo a tutti gli altri il rilievo adeguato¹¹⁶.

Se l'arte è tecnica, metodo, artificio, tutta l'abilità dello scrittore realista consisterà in un paziente lavoro di dissimulazione, di occultamento delle tracce e degli indizi, a par-

¹¹³ Lettera di R. L. Stevenson a H. James dell'8 dicembre 1884, in JAMES e STEVENSON, *Amici rivali* cit., p. 14.

¹¹⁴ Lettera di G. Flaubert a L. Colet del 6 aprile 1853, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 111.

¹¹⁵ MAUPASSANT, *Le Roman* cit., pp. 49, 48 e 50.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

tire dal peccato originale e inemendabile di ogni creazione artistica: il marchio dell'autore. Solo quando «il processo della creazione rimarrà un mistero», solo quando «la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile», «il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale»¹¹⁷. In questo senso, la premienza che scrittori molto diversi come Flaubert, Zola, Verga, Capuana, De Roberto, Maupassant, James, Howells o Turgenev riservano all'impersonalità, certo la più rilevante e condivisa costante formale dell'epoca, può essere letta (anche) come il riflesso tecnico di un'evoluta, più problematica concezione della *mimesis*, di una nuova consapevolezza dello scarto ontologico tra «mondo scritto» e «mondo non scritto». Oltre a privare il romanzo di una prospettiva sopraordinata, di un'istanza giudicante e di una chiara impalcatura assiologica, la (simulata) eclissi del narratore mira essenzialmente a un effetto retorico: «dare l'impressione del reale», «dare alla finzione artistica i *caratteri* del vero»¹¹⁸. Può stupire che Flaubert, dopo l'uscita di *Madame Bovary*, smentisca tutte le sue precedenti proteste di veridicità: «*Madame Bovary* non ha niente di vero. È una storia *totalmente inventata*», opera di «pura invenzione»¹¹⁹. Il fatto è che la 'realtà' del romanzo è il prodotto di un *tour de force* tecnico, l'effetto illusorio suscitato nella mente del lettore: «L'illusione (se c'è) deriva invece dall'*impersonalità* dell'opera. È uno dei miei principi: non bisogna *scriversi*»¹²⁰.

Non c'è dubbio: lo specchio del romanzo si è rotto. Solo un paziente lavoro di cesellatura può occultare le crepe che incrinano la sua superficie, mentre il sogno della trasparenza, di una traducibilità immediata dell'esperienza in linguaggio assomiglia sempre più a un azzardo, a una scommessa senza garanzie. «La prima qualità dell'Arte – scrive

¹¹⁷ G. VERGA, *L'amante di Gramigna* (1880), in ID., *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1983, vol. I, p. 192.

¹¹⁸ DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani* cit., pp. 1638 e 1633.

¹¹⁹ Lettera di G. Flaubert a Mlle Leroyer de Chantepie del 18 marzo 1857; e lettera a M. Cailleteaux del 4 giugno 1857, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., pp. 188 e 192.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 188.

ancora Flaubert – è l'*illusione*», «che è la vera verità»¹²¹. La sfiducia epistemica, la rottura di un secolare paradigma mimetico si traduce in un'idea dell'opera come *trompe-l'œil*, come sofisticata illusione ottica. L'importante, diceva infatti Howells, è «l'effetto della vita», un effetto

come quello dei ciclorami dove fino a un certo punto vi sono un vero terreno ed una vera erba, e poi senza soluzione di continuità viene trasportato sulla tela quanto di meglio può fare il pittore per imitare il vero terreno e la vera erba [...] Se siamo molto abili e pazienti possiamo nascondere il punto di sutura¹²².

Di qui, l'insistenza degli scrittori sulla necessità di «dare un'illusione»¹²³, di creare quella «illusione completa della realtà»¹²⁴ che si pone come virtuosistico surrogato di un reale opaco, refrattario, ontologicamente inattingibile. Lo stesso James, parlando della concorrenza tra arte e vita, specificava che la virtù suprema di un romanzo è «l'impressione di realtà», la capacità di dare «l'illusione della vita»¹²⁵. E proprio all'*intensità* di questa illusione finalizzerà tutto il suo talento, la perizia tecnica, la lucidità teorica e il rigore applicativo, perché il valore di un'opera d'arte – scrive ancora – sta nella «capacità di produrre una certa illusione; illusione che ci fa sembrare, per un momento, di aver vissuto un'altra vita – di avere allargato come per miracolo la nostra esperienza»¹²⁶. La conclusione, inevitabile, è racchiusa nel lucido sillogismo di Maupassant: «Far vero consiste dunque nel dare l'illusione completa del vero [...] Ne concludo che i Realisti di talento dovrebbero chiamarsi piuttosto Illusionisti»¹²⁷.

¹²¹ Lettere di G. Flaubert a L. Colet del 16 settembre 1853 e del settembre 1847, *ibid.*, pp. 149 e 46.

¹²² W. D. HOWELLS, *Novel Writing and Novel Reading* (1899), citato in WELLEK, *Storia della critica moderna* cit., vol. IV, p. 256.

¹²³ Lettera di G. Flaubert a L. Bouilhet dell'8 ottobre 1857, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 197.

¹²⁴ Lettera di G. Verga a L. Capuana del 25 febbraio 1881; e lettera a F. Cameroni del 27 febbraio 1881, in VERGA, *Opere* cit., pp. 1370 e 1372.

¹²⁵ JAMES, *L'arte del romanzo* cit., p. 46.

¹²⁶ ID., *Alphonse Daudet* (1883) [trad. it. *Alphonse Daudet*, in ID., *La lezione dei maestri* cit., p. 158].

¹²⁷ MAUPASSANT, *Le Roman* cit., p. 52.

Capitolo quinto

Nuove realtà, nuove finzioni

1. *Capolavori sconosciuti.*

Realisti e illusionisti. Appassionati osservatori del reale, apostoli della fedeltà al vero che approfondono i loro talenti e i loro sforzi per occultare i trucchi con cui suggestionano il lettore, complice o vittima di un sapiente gioco di prestigio. Se davvero il realismo, nella coscienza stessa dei suoi interpreti, tende a diventare una forma di illusionismo verbale, si spiega ancor meglio quel predominio del modello pittorico così evidente nella letteratura ottocentesca, nel segno di un'arte che fonda appunto le sue credenziali mimetiche – lo abbiamo visto – in una riproduzione illusiva della realtà empirica¹. È allora particolarmente istruttivo, forse un sintomo della crisi latente da cui è pervaso il canone realista, che proprio la pittura serva agli scrittori per tematizzare limiti e aporie della *mimesis* letteraria. È al tempo stesso ovvio e paradossale che alcuni testi a forte carica meta-artistica, iscritti nella tradizione del *Malerroman*, mettano in scena lo scacco della rappresentazione in quanto verosimiglianza, malia illusiva, perfetta (ri)creazione della natura e della vita in cui il precetto classico dell'imitazione si intreccia e si scontra con il pigmalionismo romantico.

È proprio nel dissidio irrisolto tra imitazione e creazione, tra la copia di un oggetto esterno e l'espressione soggettiva del genio, che si addensa il nocciolo estetico del *Capolavoro sconosciuto* di Balzac (1831), testo ambiguo quant'altri mai, continuamente riscritto e reinter-

¹ Cfr. *supra*, p. 88.

pretato, che certo può essere letto (anche) come «una parabola sulla letteratura, sul divario incolmabile tra espressione linguistica e esperienza sensibile»², se è vero che la pittura, nel sistema tematico del racconto, funziona come mediatore analogico della rappresentazione verbale e del suo tentativo di visualizzare, mostrare, far vedere le cose attraverso le parole. Il protagonista, il pittore Frenhofer, può certo proclamare che «la missione dell'arte non consiste nell'imitare la natura, ma nell'esprimerla»³. E tuttavia non c'è dubbio, come è stato notato, che la sua teoria e la sua prassi pittorica subiscano una drammatica interferenza tra classicismo e romanticismo, tra il potere demiurgico di Pigmaliione e la minuzia riproduttiva di un artefice di *trompe-l'œil*⁴. Il suo sogno è appunto di conciliare queste due esigenze, in una sintesi ideale tra ispirazione e tecnica, furore divino e *labor limae*: far vivere l'immagine dipinta (ovviamente un corpo femminile) *come se* fosse una cosa reale, trasmetterle «il tiepido soffio della vita»⁵ immergendola nella profondità dello spazio e nello spessore dell'aria, staccandola dalla superficie della tela come una statua intorno a cui si possa girare, come uno splendido blocco di carne che fremito e palpita nella magia dell'«incarnato»⁶. Da un lato lo sforzo titanico di «lottare con la natura» per strapparle, come Prometeo, il privilegio della creazione; dall'altro lo studio e l'applicazione paziente per «realizzare su una tela piana il rilievo e la rotondità della natura»⁷. Di fatto, «il segreto di dar vita

² CALVINO, *Lezioni americane* cit., p. 712.

³ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831 e 1837) [trad. it. *Il capolavoro sconosciuto*, in ID., *La commedia umana. Racconti e novelle*, a cura di P. Dècina Lombardi, Mondadori, Milano 1988, vol. II, p. 216. Traduzione di R. Mucci]. La celebre formula di Frenhofer viene aggiunta nell'edizione del 1837 (inclusa negli *Studi filosofici*, Deloye et Lecou, Paris), che contiene significative varianti rispetto alla prima del 1831, uscita sulla rivista «L'Artiste».

⁴ Cfr. P. PELLINI, «Il capolavoro sconosciuto» di Balzac. Generi, ideologie, dettagli, Manni, Lecce 1999, pp. 38 e 42-43.

⁵ BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto* cit., p. 215.

⁶ Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée*, Éditions de Minuit, Paris 1985, pp. 20 sgg.

⁷ *Ibid.*, pp. 224 e 222.

alle figure» in cui eccelleva il suo maestro Mabuse era appunto «il segreto del rilievo», un tipico talento da illusionista:

il potere di dare alle figure quella vita straordinaria, quel fiore di natura, [...] di cui possedeva così bene *il fare* che un giorno, avendo venduto il damasco a fiori che doveva indossare all'entrata di Carlo V, ed essendosi venduto il ricavato della vendita, accompagnò il proprio signore con un abito di carta dipinto a mo' di damasco. Lo splendore particolare della stoffa indossata da Mabuse sorprese l'imperatore, che, volendosi complimentare col protettore del vecchio beone, scoprì l'inganno⁸.

Così, quando Frenhofer pensa di avere concluso il suo capolavoro, si dibatte nel classico paradosso dell'imitazione perfetta, di un'arte talmente *simile* al vero da risolvere la somiglianza in identità, negandosi in quanto tale, sopprimendo il supporto e la materia stessa di cui è intessuta: «Non è una tela, è una donna»⁹. E ai due stupefatti pittori ammessi alla contemplazione dell'opera, Porbus e Poussin, rimprovera appunto di cercare un quadro dove c'è una donna, in una sorta di osmosi ontologica tra piano pittorico e ambiente reale:

Vi è tanta profondità in questa tela, l'aria è così vera, che non potete più distinguerla dall'aria che ci circonda. Dov'è l'arte? Perduta, scomparsa! Ed ecco le forme stesse d'una giovinetta [...] Le carni palpitano. Ella sta per alzarsi, attendete¹⁰.

In realtà, le due istanze dialettiche non possono essere conciliate: sono gli ingredienti di una pozione fatale, gli agenti incompatibili che trasformano in un esaltato miraggio la «donna immaginaria»¹¹ che Frenhofer crede di veder balzare fuori dalla tela. Un po' come se, osserva Hubert Damisch, «l'arte non potesse raggiungere il suo punto di compimento se non abolendosi in quanto tale, e fosse quindi necessario scegliere tra vedere la donna o vedere il quadro, a rischio che entrambi scompaiano, come avviene qui,

⁸ *Ibid.*, pp. 219 e 225-26.

⁹ *Ibid.*, p. 231. Sull'imitazione perfetta si veda *supra*, pp. 65 sgg.

¹⁰ *Ibid.*, p. 235.

¹¹ *Ibid.*, p. 237.

a beneficio della sola pittura»¹². La donna, se c'è, è rimasta sotto, velata, nascosta, cancellata da un impermeabile miscuglio di colore e gelosia erotica. Porbus e Poussin, osservando il «preteso quadro», vedono infatti «solo dei colori confusamente ammassati e contenuti da una quantità di linee bizzarre che formano una muraglia di pittura». Sulla tela «non c'è niente». O meglio c'è solo un frammento, un relitto scampato a una «incredibile, lenta e progressiva distruzione»: «la punta d'un piede nudo che usciva da quel caos di colori, di toni, di sfumature indecise, qualcosa come una nebbia senza forma; ma un piede delizioso, un piede vivente!»¹³.

Se *Il capolavoro sconosciuto* è davvero «una parabola o un'allegoria del realismo»¹⁴, non è tanto perché sia stato letto, con discutibile anacronismo, come una premonizione della pittura novecentesca, dell'astrattismo o addirittura dell'informale. Non è perché Cézanne e Picasso – così si dice – fossero ammaliati da Frenhofer, o perché qualcuno abbia immaginato il suo capolavoro esposto in un museo novecentesco, vicino alle «muraglie di pittura» di Jackson Pollock¹⁵. Ma è perché il testo mette in scena la crisi della rappresentazione, l'aporia della pittura in quanto iconografia¹⁶. Perché l'opera impossibile di Frenhofer decostruisce dall'interno, e proprio alla vigilia del trionfo del grande realismo europeo, il paradigma della somiglianza: dimostra cioè che lo sforzo di tradurre nell'evidenza sensibile della forma pittorica gli *effetti* della natura – i suoi giochi di luci e ombre, i ritmi di pieni e vuoti, lo spessore materico, il movimento, l'incarnato, l'impalpabile fusione di contorno e modellato – produce solo cadaveri e fantasmi, pallidi surrogati di quella vita che il pittore, in cerca del «segreto di Dio»¹⁷, vorrebbe infondere nelle sue creature.

¹² H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris 1984, p. 25.

¹³ BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto* cit., pp. 237 e 236.

¹⁴ PRENDERGAST, *God's Secret* cit., p. 127.

¹⁵ Cfr. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium* cit., p. 38.

¹⁶ Cfr. DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée* cit., p. 99.

¹⁷ BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto* cit., p. 214.

Non a caso, il racconto è strutturato sullo scambio e sulla circolazione mimetica tra le due donne che danno il titolo, rispettivamente, alle parti in cui è suddiviso. Da un lato la donna reale, Gillette, l'amante di Poussin; dall'altro la donna dipinta, Catherine Lescaut, idolo e amante segreta di Frenhofer, che cerca un'impossibile sintesi del suo desiderio *paragonando* le due figure e pregustando il «trionfo che la bellezza della vergine avrebbe riportato su quella di una vera giovinetta»¹⁸. Ma il quadro, sommerso dagli «strati di colore che il vecchio pittore aveva successivamente sovrapposti»¹⁹, si è inesorabilmente precluso qualunque possibilità figurativa: è un quadro «perfettamente *muto*»²⁰, che mostra agli sbalorditi osservatori il *niente* della rappresentazione, la presenza brutta di ciò che è visivamente illeggibile e – per lo scrittore Balzac – indescrivibile. In altri termini, la riproduzione totale dell'esistenza e l'illusione completa del vero sono termini asintotici, miraggi all'orizzonte, pungoli di un eterno, disperante accanimento correttivo, al termine del quale si trovano solo il fallimento o la pazzia. Un'opera realmente *viva, vera*, non può assomigliare al suo modello né ad alcun oggetto che l'artista possa vedere *fuori*, nel mondo empirico o nel repertorio del canone, come termine di riferimento esterno e garanzia obiettiva della sua perizia mimetica. «L'Arte – dirà più tardi Wilde – trova la sua perfezione dentro, e non fuori, se stessa. Non deve essere giudicata secondo alcun canone esterno di somiglianza. È un velo, più che uno specchio»²¹. Ma a questo punto, ci si può chiedere, ha ancora senso parlare di *rappresentazione*?

Teniamo aperta la domanda e avanziamo fino a un testo altrettanto esemplare, *L'opera* di Zola (1886), in cui la crisi del paradigma mimetico conduce a un'ambigua e fallimentare risurrezione del pigmalionismo romantico. Il protagonista, Claude Lantier, si accanisce a ritrarre oggetti e modelle *dal vero*, traendone «documenti presi dal vivo»;

¹⁸ *Ibid.*, p. 233.

¹⁹ *Ibid.*, p. 236.

²⁰ DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium* cit., p. 37.

²¹ WILDE, *La decadenza della menzogna* cit., p. 39.

infrange tutti gli schemi e le convenzioni accademiche per dipingere «la vita così come scorre nelle strade», per «sentirla, renderla nella sua realtà»; e invoca, secondo il programma estetico dell'impressionismo, «sole, aria pura, una pittura luminosa e giovane, le cose e le persone così come si muovono nella luce vera», «nel gioco dei riflessi e della continua scomposizione dei colori»²². Quel che cerca è un rinnovamento integrale della visione, di fronte al quale anche il rivoluzionario, il profanatore, il *realista* Courbet appare come l'ultimo dei classici, il cui «famoso realismo si riduceva ai soggetti, e la visione restava quella dei vecchi maestri e riprendeva e continuava i bei pezzi dei nostri musei...»²³.

Ma anche Claude, come Frenhofer, vive sotto l'ombra di Pigmalione. Anche lui lotta eroicamente con la natura per «creare corpi, animarli di vita», per dipingere (e amare) donne dalla carne «morbida e tiepida», «palpitante, viva del sangue che scorreva sotto la pelle»²⁴. E per farlo, di nuovo, non può che affrancarsi progressivamente dal vincolo dei modelli. Ritenuto incapace di «cogliere le somiglianze», suscita la delusione della stessa moglie Christine, modella dei suoi quadri, che percepisce quell'infedeltà mimetica come un vero e proprio tradimento:

Come mai la somiglianza era potuta sparire così? Via via che il pittore s'accaniva, mai contento, tornando cento volte sullo stesso pezzo, quella somiglianza si vanificava, un poco alla volta [...] provava un dispiacere sempre più forte al vedere che nulla dei suoi tratti rimaneva²⁵.

Non c'è dunque da stupirsi se, alla fine, il «tormento del vero» lo conduce all'«esaltazione dell'irreale», se la realtà stessa gli viene preclusa, «al termine della lunga lotta per vincerla e ricrearla più reale con le sue mani di uomo»²⁶. Anche la sua opera, il suo disperante capolavoro

²² É. ZOLA, *L'Œuvre* (1886) [trad. it. *L'opera*, Garzanti, Milano 1999, pp. 40, 37, 75, 36 e 203. Traduzione di F. Cordelli].

²³ *Ibid.*, p. 36.

²⁴ *Ibid.*, pp. 245, 253 e 35.

²⁵ *Ibid.*, p. 104.

²⁶ *Ibid.*, pp. 347 e 351.

sconosciuto è un quadro impossibile, inevitabilmente incompiuto, soggetto a una lenta e inesorabile distruzione: «più ci si accaniva, più aumentava l'incoerenza, una confusa pesantezza di colori, la dissoluzione del disegno sotto lo spessore della forzatura»²⁷. E la figura femminile al centro della composizione, la grande Donna nuda, oggetto di tutti i suoi desideri e tormenti, ha «un'artificiosità strana e sconcertante, in mezzo al realismo delle figure vicine»: si perde in «una confusione enorme e nera» che ne fa un «simbolo stravagante», «fuori della vita», con le cosce d'oro e i fiori sul ventre, metalli, marmi, gemme, la rosa mistica del sesso, «immagine disumana della carne divenuta d'oro e di diamante sotto le sue dita, nel vano sforzo di farla viva»²⁸.

Sarà il suo amico scrittore, Sandoz, portavoce e controfigura dello stesso Zola, a chiudere il romanzo con un illuministico ma amarissimo invito a lavorare, a dipingere e a scrivere «nell'alta e pura semplicità del vero», per arginare la «nuova ondata di tenebre» e «cacciare i fantasmi sotto i colpi illuminanti dell'analisi»²⁹. Invito quanto mai volontaristico e forzato, che non può certo occultare la sfiducia di chi persevera coraggiosamente nel cammino senza più vedere la mèta, senza poter credere alla realtà (nemmeno illusoria) di ciò che produce:

Tanto vale andarsene piuttosto che accanirsi come noi a fare creature malate, cui manca sempre qualche pezzo, le gambe o la testa, e che non vivono [...] Dal momento che non possiamo creare niente, che non siamo che riproduttori fiacchi, tanto varrebbe fracassarci la testa immediatamente³⁰.

La crisi sembra davvero irreversibile. La realtà oggettiva, controparte esterna dell'analisi scientifica e della rappresentazione artistica, è ormai un proteo che sfugge: è instabile, scomposta, frammentata: non galleggia più nella cornice di uno specchio (o di una finestra) che la restituisca nella sua omogenea interezza, ma viene rifratta tra le

²⁷ *Ibid.*, p. 346.

²⁸ *Ibid.*, pp. 250, 347, 362 e 351.

²⁹ *Ibid.*, pp. 362 e 364.

³⁰ *Ibid.*, p. 367.

sfaccettature di un prisma tanto cangiante quanto ingannevole, che rende automaticamente oziosa qualunque domanda sulla *vera* realtà. «Non esiste il Vero – protestava già Flaubert – Ci sono solo modi di vedere. Forse che la fotografia è somigliante? non più della pittura a olio, o altrettanto»³¹.

Siamo al punto in cui il paradigma dell'oggettività, fondamento epistemologico del realismo, incomincia a invertirsi e a scomporsi nel relativismo, nella soggettività della percezione e nelle derive del «temperamento», se è vero che la realtà, come diceva De Roberto, manca di «caratteri specifici» e «diversi e mutevoli sono gli spiriti che la osservano»³². In fondo, l'«illusione del vero» di cui parla Maupassant non è altro che un'«illusione particolare», il precipitato estetico di una «visione personale del mondo»³³, quella dell'artista, affacciato a una delle infinite finestre della «casa della narrativa» di Henry James, dove «uno vede di più là dove un altro vede di meno, uno vede nero là dove un altro vede bianco»³⁴. Che la totalità oggettiva sia un mito inattingibile, almeno per il romanzo moderno, è implicito nel frammentismo estetico dei pittori creati dai grandi realisti, artefici di abbozzi sublimi e di dettagli perfetti (il piede di Catherine Lescaut, gli sfondi del quadro di Claude), ma incapaci di realizzare e di compiere *l'opera*, la rappresentazione totale, unitaria, composta ed equilibrata in tutte le sue parti.

Solo quando alcuni cicli dell'evoluzione artistica saranno compiuti, già in pieno Novecento, questa ansia di uscire dalla gabbia della figurazione potrà trovare la sua ragione estetica e la sua forma, anche narrativa. Solo dopo la crisi dell'impressionismo, dopo la nascita delle avanguardie (soprattutto il cubismo) e il pieno avvento della fotografia, gli scrittori potranno mettere in scena artisti felicemente affrancati dal paradigma della somiglianza, sempre all'in-

³¹ Lettera di G. Flaubert a L. Hennique del 3 febbraio 1880, in FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance* cit., p. 290.

³² DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani* cit., p. 1629.

³³ MAUPASSANT, *Le Roman* cit., pp. 53 e 49.

³⁴ H. JAMES, *Prefazione a Ritratto di signora*, in ID., *Le prefazioni* cit., p. 94.

seguimento della vita ma non più schiavi dei suoi profili esteriori, dei suoi inganni prospettici, della sua inattuabile materialità.

Lily Briscoe, in *Al faro* di Virginia Woolf (1927), è una di loro. È una pittrice che non cerca la somiglianza con il modello, che ha il coraggio di ridurre l'incomparabile bellezza di Mrs Ramsay – oggetto del suo quadro – a un gioco di luci e ombre, di figure geometriche e colori improbabili, a una «forma triangolare di color viola» che nessuno prenderebbe «per una forma umana»³⁵. Ed è altamente sintomatico che il suo quadro, nella prima parte del romanzo, sia destinato a fallire, che i colori sulla tavolozza e sulla tela restino «sostanze senza vita»³⁶, annientati dalla presenza troppo viva e abbagliante del modello reale, incorniciato dalla finestra, esposto alla sua devota ma impotente contemplazione d'artista. Solo dopo la morte di Mrs Ramsay, travolta dalla violenza del tempo, Lily potrà concludere il suo quadro. Solo il lento, faticoso pellegrinaggio interiore nel trauma dell'assenza, solo il viaggio a ritroso nel passato, il ricordo, il pianto, l'estasi e la catarsi, le permetteranno di proiettare sulla tela «il centro di vuoto assoluto»³⁷ dove un tempo stava la figura luminosa di Mrs Ramsay, che irradiava vita intorno a sé.

Lily sa già dall'inizio che Mrs Ramsay, anche da viva, è «diversa dalla forma perfetta che si vedeva». Ed è appunto lo «spirito», la «cosa essenziale» in cui si raccoglie tutto il mistero della sua persona a porle la domanda, a lanciarle la sfida, a farla camminare sull'«asse stretta» della pittura, dove ci si ritrova «perfettamente soli, sul mare aperto»³⁸. Anche Frenhofer, un secolo prima, chiedeva ai pittori di «cogliere lo spirito, l'anima, la fisionomia delle cose e degli esseri»³⁹, quella vita segreta del reale che pulsa – come il sangue – oltre la superficie, oggetto di una sorta di «iper-

³⁵ V. WOOLF, *To the Lighthouse* (1927) [trad. it. *Al faro*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 76. Traduzione di N. Fusini].

³⁶ *Ibid.*, p. 73.

³⁷ *Ibid.*, pp. 172 e 187.

³⁸ *Ibid.*, pp. 73 e 181.

³⁹ BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto* cit., p. 216.

fisica della *mimesis*»⁴⁰. Per dipingere una donna, diceva, non basta fare «qualcosa che somiglia piú a una donna che a una casa». Perché una donna

è cosí, e non è cosí. Che manca? Un niente, ma quel niente è tutto. Voi date l'apparenza della vita, ma non esprimete il suo troppo pieno che trabocca, quel qualcosa di indefinibile che forse è l'anima e che ondeggiava nebulosamente sull'involucro⁴¹.

Lo stesso Claude Lantier, nel suo «ardente modernismo»⁴², cercava disperatamente di trasporre sulla tela la sua visione, la punta dell'Île de la Cité vista da un ponte, essenza ed emblema dell'anima stessa di Parigi, che gli era apparsa all'improvviso in una stupefacente anticipazione dell'epifania joyciana:

ho lo sfondo, i due rami del fiume con le sponde, la Cité trionfale nel mezzo, che si spinge nel cielo... Ah! quello sfondo, che prodigio! Si vede tutti i giorni, ci si passa davanti senza fermarsi; ma ti penetra dentro, l'ammirazione si accumula; e un bel pomeriggio, lo vedi. Niente al mondo è piú grande, è Parigi, gloriosa sotto il sole...⁴³.

In tutti i casi, la posta in gioco del capolavoro è altissima: è la sfida con la vita e con la morte: è la capacità di cogliere quell'essenza indistruttibile e perenne che possa redimere il mondo (e lo stesso artista) dalla malinconia del tempo, trasformando «il momento fugace in qualcosa di permanente»⁴⁴. In realtà nemmeno i frutti dell'arte, con buona pace di Porbus, sono immortali⁴⁵. «Quando la ter-

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée* cit., p. 36.

⁴¹ BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto* cit., pp. 217-18.

⁴² ZOLA, *L'opera* cit., p. 361.

⁴³ *Ibid.*, p. 215. La dottrina estetica di Stephen Dedalus, almeno nella prima redazione del romanzo di Joyce, ha evidentissime tangenze con questo episodio zoliano. Dialogando con il suo amico Cranly, Stephen spiega infatti che l'orologio della dogana di Dublino è in grado di «comunicare un'epifania»: «- Sí - disse Stephen. - Io gli passo davanti di tanto in tanto, me ne ricordo, mi riferisco a esso, gli do un'occhiata: è soltanto un pezzo dell'arredamento di una strada di Dublino; poi tutto a un tratto ecco ch'io lo vedo, e lo ravviso per quello che è: un'epifania -»: cfr. J. JOYCE, *Stephen Hero* (1904-1905) [trad. it. *Le gesta di Stephen*, SE, Milano 1991, pp. 209-10. Traduzione di C. Linati].

⁴⁴ WOOLF, *Al faro* cit., p. 173.

⁴⁵ Cfr. BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto* cit., p. 233.

ra schiatterà nello spazio come una noce secca – dice Claude, – le nostre opere non aggiungeranno un atomo alla sua polvere»⁴⁶, perfetto controcanto della constatazione rassegnata di Mr Ramsay, in *Al faro*: «Perfino il sasso contro cui sbatte lo stivale sopravviverà a Shakespeare»⁴⁷.

Eppure, tra la vita e la morte, tra il fallimento e il successo c'è una differenza impercettibile, ma decisiva: c'è quel *niente* che è tutto, forse quello stesso *niente* privo di referenza (e di forma) che Porbus e Poussin contemplano smarriti sulla tela. In fondo, dice ancora Frenhofer, «solo l'ultimo tocco di pennello è quello che conta»⁴⁸. Ma né lui né Claude, correttori instancabili, riusciranno a darlo: svaniranno nel naufragio di se stessi e dell'arte: bruciato con le sue tele il primo, suicida il secondo, la cui opera verrà pietosamente distrutta da Sandoz. E forse anche quello di Lily, alla fine, sarà un capolavoro sconosciuto, dimenticato, travolto dalla rovina del tempo:

L'avrebbero appeso in soffitta, pensò; forse distrutto. Ma che importava? si chiese, prendendo di nuovo in mano il pennello. Guardò i gradini; erano vuoti. Guardò la tela; era confusa. Con intensità repentina, come se per un istante tutto le apparisse chiaro, tirò una linea, lí, nel centro. Era fatto; finito. Sí, pensò, mettendo giù il pennello spossata, ho avuto la mia visione⁴⁹.

2. *Il realismo è morto, viva il realismo!*

Per accompagnare Lily Briscoe alla sua visione, Virginia Woolf ha dovuto seguire un cammino non meno accidentato e rischioso: ha dovuto camminare su un'asse strettissima, aprirsi la strada in un territorio infido, lasciandosi alle spalle tutte le certezze di un mestiere e di una tradizione letteraria tanto gloriosa quanto inservibile, i cui raffinati strumenti incominciavano a emettere

⁴⁶ ZOLA, *L'opera cit.*, p. 324.

⁴⁷ WOOLF, *Al faro cit.*, p. 61.

⁴⁸ BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto cit.*, p. 220.

⁴⁹ WOOLF, *Al faro cit.*, p. 213.

suoni falsi, note irreparabilmente stonate. La sua rivendicazione 'generazionale', la percezione di una clamorosa frattura rispetto alla generazione letteraria precedente è radicata nell'esigenza di un nuovo canone della rappresentazione, perché l'apparente solidità di vita tratteggiata da scrittori come Wells, Bennett o Galsworthy assomiglia pericolosamente all'inganno di un fondale dipinto, un «teatrino» pirandelliano in cui può apparire, da un momento all'altro, un inquietante «strappo nel cielo di carta»⁵⁰. In quei romanzi così verosimili e ben fatti, pieni di fabbriche, prigioni, officine, tribunali, strade, lavoro, desiderio e ambizioni, «non c'è un solo uomo o una singola donna che noi riconosciamo come tali»⁵¹. Perché basta poco: un dubbio, un sospetto, una revoca del patto sottoscritto con l'autore: basta non credere più a quanto ci viene detto su un personaggio, diciamo una certa signora Brown, e subito «scompare la sua solidità; i suoi lineamenti si sgretolano; la casa in cui è vissuta così a lungo [...] traballa e crolla al suolo»⁵². Allora, l'unico modo per salvare la signora Brown è liberarla dalla gabbia di «convenzioni comunemente rispettate da un romanziere», sottrarla al dogma della verosimiglianza per reimmetterla nel flusso vero della vita, che «non è una serie di lanterne disposte in modo simmetrico» ma un «alone luminoso», un «diluvio incessante di atomi» che piove da ogni parte su una mente umana⁵³. Il compito, certo, è tutt'altro che agevole: perché la vita sfugge da tutte le parti e la signora Brown, dissolta in uno spirito fluttuante, elude tutti i tentativi di catturarla, trasfusa in una materia impalpabile e mutevole che non si lascia rinchiudere in una storia d'amore, in una trama ben fatta, in «un'atmosfera di probabilità» tanto elaborata quanto fasulla.

⁵⁰ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* (1904), in *id.*, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano 1996, vol. I, p. 467.

⁵¹ V. WOOLF, *Mr Bennett and Mrs Brown* (1923) [trad. it. *Bennett e la signora Brown*, in *id.*, *Ritratti di scrittori*, a cura di M. Billi, Pratiche, Parma 1995, p. 265].

⁵² *Ibid.*, p. 269.

⁵³ *id.*, *Modern Fiction* (1919) [trad. it. *La narrativa moderna*, in *id.*, *Il lettore comune* cit., p. 170].

Vita o spirito, verità o realtà, chiamiamola come si vuole, questo contenuto, che è essenziale, si è dissolto o è andato troppo oltre, e rifiuta di lasciarsi ancora imbrigliare nella veste inadatta che sola sappiamo fornirgli⁵⁴.

Ancora una volta, nella millenaria storia della *mimesis*, cambiano forme, schemi, modelli, paradigmi e visioni del mondo, ma non l'imperativo estetico di fondo: la ricerca di un guado tra la scrittura e la vita, l'inevitabile corpo a corpo – scrive ancora la Woolf – con lo «spaventoso nemico di sempre – quell'altra cosa, quella verità, quella realtà»⁵⁵ che sfida l'artista e che preme per essere tradotta nelle forme e nei materiali della sua arte. In fondo, solo una scorciatoia storiografica induce a tratteggiare il netto declino e la fine dell'*età del realismo*, inghiottita da quel confuso, baluginante groviglio di movimenti e tendenze (simbolismo, estetismo, decadentismo, espressionismo, modernismo) che segna il passaggio dal vecchio secolo al nuovo, in quell'atmosfera di «febbre vivificante» dalla quale – unico afflato comune – «si levavano uomini a combattere contro il passato»⁵⁶. Finisce certo un'epoca, una fase, una particolare idea del rapporto tra letteratura e mondo; ma il realismo, eterna fenice, risorge dalle sue ceneri per additare nuovi compiti e mete alla necessità espressiva dell'artista. Ed è fatale che ogni giovane scrittore alla ricerca di una nuova, *più vera* realtà, ogni sedicente realista «in un senso più alto», come voleva Dostoevskij, finalizzi tutti i suoi sforzi al rifiuto delle convenzioni, elaborando una forma di «realismo innovatore»⁵⁷ (a sua volta inevitabilmente convenzionale) in cui l'arte sia ricondotta all'immediatezza di vita che gli scrittori precedenti hanno tradito, prigionieri di schemi fasulli e di artificiosi trucchi del mestiere. In questo senso, la parola d'ordine dei *nuovi* realisti ha un tono sorprendentemente familiare: è il solito, vibrante richiamo all'osserva-

⁵⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁵ *Id.*, *Al faro cit.*, p. 170.

⁵⁶ R. MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-33) [trad. it. *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1957, vol. I, pp. 61-62. Traduzione di A. Rho].

⁵⁷ JAKOBSON, *Il realismo nell'arte cit.*, p. 100.

zione diretta dell'esperienza, mistificata dai cadaverici simulacri di vita dei *vecchi* realisti: «Fermatevi a osservarla: la vita è molto diversa da "così"»⁵⁸.

In altri termini, la lunga parabola del realismo ottocentesco sfocia in un clamoroso smascheramento, che mette a nudo la convenzionalità di un programma estetico la cui ragione sociale, fin dalla prima alleanza con il romanticismo, era stata proprio la battaglia contro regole, schemi, stereotipi, accademismi e manierismi, contro i modelli prefabbricati che schermavano la rappresentazione diretta della vita e della natura. Forse, allora, il tratto distintivo del progetto realista sta nell'abilità con cui gli scrittori hanno dissimulato i propri artifici, nella caparbietà retorica con cui hanno imposto ai lettori l'immagine di un mondo stabile, coerente, apparentemente omologo a quello reale, emanazione di opere assimilate a dati di fatto immediati, tese a occultare la propria natura di artefatti verbali e «le tracce della propria produzione»⁵⁹. Il trucco, ovviamente, non poteva restare nascosto per sempre. Se è vero che il romanzo ottocentesco si regge su «un equilibrio precario tra l'intenzione sempre più fortemente ribadita di fedeltà alla realtà e la coscienza sempre più acuta dell'artificio di una composizione riuscita», è inevitabile che l'equilibrio abbia finito per rompersi: «l'arte della finzione si manifesta allora come arte dell'illusione. Ormai la consapevolezza dell'artificio minerà dall'interno la motivazione realistica fino a rivolgersi contro di essa e distruggerla»⁶⁰.

Nasce di qui, tra fine Ottocento e inizio Novecento, quell'esteso e convergente attacco contro il romanzo realista che sfocia in una crisi del romanzo in quanto tale, messo sotto accusa come ai tempi del suo faticoso cammino di legittimazione. «Come metodo artistico – osserva Wilde nel 1889 –, il realismo è un completo fallimento»⁶¹. E Breton, alcuni decenni dopo, chiede addirittura di intentare «il processo dell'atteggiamento realista», dal quale deriva-

⁵⁸ WOOLF, *La narrativa moderna* cit., p. 170.

⁵⁹ ADORNO, *Teoria estetica* cit., p. 173.

⁶⁰ RICŒUR, *Tempo e racconto* cit., vol. II, p. 30.

⁶¹ WILDE, *La decadenza della menzogna* cit., p. 32.

no «libri ridicoli», «commedie insultanti» e soprattutto una fastidiosa «abbondanza di romanzi»:

Ciascuno si fa avanti con la sua brava «osservazione». Per esigenze di epurazione, Paul Valéry proponeva di recente di riunire in un'antologia il più gran numero di inizi di romanzo; e si aspettava grandi cose in fatto di imbecillità. Si trattava di scegliere tra gli autori più famosi. Una simile idea fa ancora onore a Paul Valéry che una volta, a proposito di romanzi, mi assicurava che quanto a lui, si sarebbe sempre rifiutato di scrivere: *La marchesa uscì alle cinque*. Ma ha mantenuto la parola?⁶².

Non c'è alcun dubbio che l'estetica e l'arte primonovecentesche, radicalizzate nel grido delle avanguardie, innescino un'involuzione riflessiva che reintegra nell'opera il momento della produzione e che infrange un secolare canone mimetico, riscrivendo da zero il contratto tra l'autore e il pubblico. Il romanzo realista, dice Valéry, è solo un *trompe-l'œil*, un'«illusione letteraria»; il personaggio è un «fantoccio», un artefatto non meno ingannevole della sua «presunta psicologia», mentre la descrizione istituisce una «realtà» che non ha nulla a che fare con l'esistenza di chi la abita⁶³. Artificio, finzione, arbitrarietà, menzogna: il retroscena dell'edificio realista, il suo versante oscuro e rimosso riemerge inesorabilmente alla coscienza, come un equivalente estetico dell'«emisfero d'ombra»⁶⁴ che avvolge e soggioga l'uomo post-freudiano. Inizia insomma quell'«età del sospetto» di cui parlerà più tardi Nathalie Sarraute, durante la quale il lettore (e l'autore prima di lui) «ha iniziato a dubitare che l'oggetto inventato propostogli dai romanzieri possa racchiudere le ricchezze dell'oggetto reale». Così, quando lo scrittore si propone di raccontare una storia e capisce «che dovrà, sotto l'occhio beffardo del lettore, decidersi a scrivere: "La marchesa uscì alle cinque", esita, il cuore gli manca, e no, decisamente non può»⁶⁵.

⁶² A. BRETON, *Manifeste du Surréalisme* (1924) [trad. it. *Manifesto del Surrealismo*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 1987², pp. 13-14].

⁶³ VALÉRY, *Cahiers* cit., vol. II, pp. 290, 1204, 1205, 1223 e 1238.

⁶⁴ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* (1971), Garzanti, Milano 1987, p. 246.

⁶⁵ N. SARRAUTE, *L'Ère du soupçon* (1956), Gallimard, Paris 1987, pp. 68 e 70.

Di fatto, lo ripetiamo, processare il realismo significa rifiutare una sua declinazione specifica, e non certo recidere il legame tra arte e realtà. Il destino di questa proteiforme categoria estetica, come abbiamo visto, non è la morte ma la perpetua trasformazione. Anche Kandinskij, il teorico dell'*astrazione* e dello *spirituale nell'arte*, auspica che la sintesi tra «astratto e reale», tra elemento «puramente artistico» ed elemento «oggettivo» porti alla nascita di un «nuovo grande realismo», «in cui non è importante l'oggetto per se stesso o il suo guscio esteriore, ma la sua risonanza interiore, la sua vita»⁶⁶. Perfino il surrealismo è costretto a integrare nella sua identità lessicale – risemantizzato con un prefisso – questo zoccolo duro dell'arte. Che il nuovo secolo abolisca la rappresentazione, che il linguaggio abdichi a qualunque funzione referenziale o che *tutta* la letteratura del Novecento sia «fantastica», sono semplificazioni da lasciare alla storiografia del senso comune o – nel migliore dei casi – ai corrosivi paradossi di Borges. Se i romanzi mentono, ci suggerisce Tozzi, è perché «le parole adoperate non hanno più con noi un'aderenza assoluta»⁶⁷, perché non riescono più a inseguire le pieghe di una realtà divenuta molto più instabile e complessa, pervasa da un intrinseco principio di indeterminazione. L'errore del realista, protesta Valéry, è dunque di proporre «una "realtà" che non è quella della vita reale»⁶⁸. E non credere a questa «realtà», più che l'atto distruttivo dell'iconoclasta, diventa il sigillo dell'inquietudine, l'ansia espressiva di chi rivendica un nuovo sguardo sul mondo.

È inevitabile, allora, prendere il coraggio a quattro mani e recidere una volta per tutte «quel famoso filo del racconto» di cui parla Musil. Perché il «caos» del mondo, la «superficie sterminata» del reale non si lascia più imbrigliare in un filo, in quel semplice, normale, primitivo «ordine narrativo» che si snoda in una catena rassicurante di *allorché, prima che e dopo che*, riducendo «a una dimensio-

⁶⁶ W. KANDINSKY, *Über die Formfrage* (1912) [trad. it. *Il problema delle forme*, in ID. e MARC, *Il cavaliere azzurro* cit., pp. 133, 148 e 135].

⁶⁷ F. TOZZI, *Rerum fide* (1919), in ID., *Opere* cit., p. 1320.

⁶⁸ VALÉRY, *Cahiers* cit., vol. II, p. 1238.

ne, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita»⁶⁹. Il terremoto epistemologico di inizio secolo, il «gigantesco trauma che si determina nei vari campi del sapere e dell'attività umana»⁷⁰, tra guerra mondiale, rivoluzione socialista, crollo di imperi, invenzioni tecnologiche, avanguardie artistiche, psicoanalisi e fisica subatomica, trasmette anche agli artisti quella che Gadda chiamerà «la coscienza della complessità»⁷¹: traccia un «taglio netto dopo il quale "niente sarà più come prima", e i confini del possibile e dell'impossibile risulteranno drasticamente modificati»⁷².

Di fatto, il problema centrale dei grandi sperimentatori di inizio secolo sarà proprio questo: ricalibrare il romanzo su «un nuovo sistema di coordinate dell'uomo nel mondo»⁷³; riposizionarlo continuamente sui mobili, sfuggenti confini del possibile e dell'impossibile per ricomporre il divario tra le storie inventate e le contingenze non narrative della nuova realtà. Nell'infinita varietà di approcci, obiettivi, metodi e soluzioni espressive, i nuovi realisti si troveranno infatti a spartire una consapevolezza comune, radicata nella scienza e nella cultura della loro epoca: che quei confini si sono prodigiosamente allargati, che è impossibile determinarli in modo preciso e che l'oggetto dell'arte – si chiami *vita*, *natura*, *realtà* – non ha più nulla di tangibile, di chiaramente oggettivo e verificabile. «La materia dei nostri libri – osserva Proust –, la sostanza delle nostre frasi dev'essere immateriale, non presa qual essa è nella realtà»⁷⁴. Che poi il nemico si chiami materialismo, positivismo, determinismo, scientismo o naturalismo; che le ombre sfuggite alla luce della ragione vengano imbrigliate nei termini *io*, *coscienza*, *interiorità*, *inconscio*, *spirito* o addirittura *anima*, poco importa: quel che ne affiora è il sen-

⁶⁹ MUSIL, *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, pp. 756-57.

⁷⁰ M. LAVAGETTO, *Svevo nella terra degli orfani*, in *id.*, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 283.

⁷¹ GADDA, *Meditazione milanese* cit., p. 668.

⁷² LAVAGETTO, *Svevo nella terra degli orfani* cit., p. 284.

⁷³ DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., pp. 3-4.

⁷⁴ PROUST, *Contre Sainte-Beuve* cit., p. 110.

so di un ampliamento dimensionale, l'intuizione di un orizzonte esteso ben oltre l'universo sensibile e attuale, al di là delle possibilità conoscitive e dell'armamentario metodologico dell'epistemologia ottocentesca. Il nuovo «senso della realtà», incarnato esemplarmente dall'*Uomo senza qualità* di Musil, è appunto «un senso della realtà possibile», «la capacità di pensare tutto quello che potrebbe ugualmente essere, e di non dar maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è»⁷⁵. Il signor Teste di Valéry, da parte sua, «non è se non il demone della possibilità. È dominato dal pensiero di tutto ciò che può»⁷⁶.

La ricaduta espressiva di questa «reazione spiritualista» e «anti-oggettivista»⁷⁷ è l'esigenza di un paradigma mimetico più alto, profondo, essenziale, addirittura metafisico o trascendente. «C'è un *oltre* in tutto», dice il Serafino Gubbio di Pirandello⁷⁸. E ci sono cose, aggiunge il giovane Törless di Musil, «che hanno una seconda vita segreta» e che richiedono l'esercizio di una «seconda vista», perché «sotto tutti i miei pensieri, io ho in me qualcosa di oscuro che non posso misurare razionalmente, una vita che non può essere espressa con le parole e che tuttavia è la mia vita»⁷⁹. Per questo, agli occhi di Proust, il vero artista cerca di «scorgere sotto la materia, sotto l'esperienza, sotto le parole, qualcosa di diverso»; lotta con il tempo e con la morte per ritrovare, riafferrare, «farci conoscere quella realtà lontani dalla quale viviamo [...] quella realtà che rischieremmo di morire senza aver conosciuta e che è, molto semplicemente, la nostra vita»⁸⁰. *Quidditas, essenza, ol-*

⁷⁵ MUSIL, *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, pp. 18 e 17.

⁷⁶ P. VALÉRY, *Monsieur Teste* (1896) [trad. it. *Monsieur Teste*, SE, Milano 1994², p. 15. Traduzione di L. Solaroli].

⁷⁷ H. P. AGOSTI, *Defesa del realismo* (1945), in BECKER (a cura di), *Documents of Modern Literary Realism* cit., pp. 490 e 491.

⁷⁸ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916 e 1925), in ID., *Tutti i romanzi* cit., vol. II, p. 519.

⁷⁹ R. MUSIL, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) [trad. it. *I turbamenti del giovane Törless*, Einaudi, Torino 1990, p. 180. Traduzione di A. Rho].

⁸⁰ M. PROUST, *Le Temps retrouvé* (1927) [trad. it. *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto* cit., vol. VII, pp. 250 e 249. Traduzione di G. Raboni].

tre, anima, tempo, vita, verità, segreto sono altrettanti nomi, variamente connotati, che alludono a questa impalpabile trascendenza del reale in cui i fatti e gli oggetti più insignificanti – un orologio pubblico, una tazza di tè, una pianta d'aloe, la luce di un faro – generano «piccoli miracoli quotidiani, illuminazioni, fiammiferi che s'accendono improvvisi nell'oscurità»⁸¹. In fondo, le incertezze e le ambizioni espressive di molti scrittori potrebbero essere compendiate in queste riflessioni della Woolf: «io non possiedo quel dono della "realtà". Io disincarno, e fino a un certo punto volontariamente, perché diffido della realtà, della sua meschinità. Ma andiamo avanti. Ho il potere di evocare la realtà vera?»⁸².

È proprio nella trasposizione verbale di questi fenomeni intuitivi che gli scrittori elaborano i nuclei teorici e operativi della loro scrittura: le «epifanie» di Joyce, le «intermittenze del cuore» di Proust, i «momenti di essere» della Woolf, i «momenti luminosi» della Mansfield, i «misteriosi atti» di Tozzi. È come se la poetica modernista volesse sfuggire a quel «predominio della metonimia» che – ci ha insegnato Jakobson – «governa e definisce effettivamente la corrente letteraria cosiddetta "realistica"», nella quale l'autore «opera digressioni metonimiche dall'intreccio all'atmosfera e dai personaggi alla cornice spazio-temporale»⁸³; come se il romanzo novecentesco implicasse un regime conoscitivo ed espressivo fondato sulla metafora, su un paradigma di incessante traslazione figurale, nel presupposto «che le cose dicono qualcos'altro da ciò che scritto nella loro immediata presenza; e che quell'altro, quel segreto, quella realtà seconda è la sola qualità che le renda degne di essere raffigurate»⁸⁴. Non a caso, la critica di Proust alla sedicente letteratura «realista», quella «letteratura di notazioni» che «s'accontenta di "descrivere le cose"» e «di darne appena un miserabile rilievo di linee e

⁸¹ WOOLF, *Al faro* cit., p. 172.

⁸² Annotazione di V. Woolf del 19 giugno 1923, in *id.*, *A Writer's Diary* (1953) [trad. it. *Diario di una scrittrice*, Minimum fax, Roma 2005, p. 95].

⁸³ JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale* cit., p. 41. Cfr. anche *supra*, p. 29.

⁸⁴ DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., p. 295.

superfici», è fondata su un'idea di realtà in quanto rapporto analogico, cortocircuito dimensionale, visione sintetica dell'essenza, il cui equivalente stilistico è appunto la metafora:

Ciò che chiamiamo la realtà è un certo rapporto fra le sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente – rapporto escluso da una semplice visione cinematografica, la quale, dunque, tanto più s'allontana dal vero quanto più pretende di limitarsi ad esso [...] Si può elencare di seguito quanto si vuole, in una descrizione, gli oggetti che figuravano nel luogo descritto: la verità comincerà solo nel momento in cui lo scrittore prenderà due oggetti diversi, ne porrà il rapporto [...] e li fisserà con gli indispensabili anelli d'un bello stile. Anzi, quando, come la vita, avvicinando una qualità comune alle due sensazioni, egli ricaverà la loro essenza comune, riunendole entrambe, per sottrarle alle contingenze del tempo, in una metafora⁸⁵.

È forse il paradosso originario del realismo, la radice prima della sua deriva semantica: il fatto di essere ancorato, per statuto, a un termine di riferimento culturalmente mutevole, soggetto a continui assestamenti e ridefinizioni epistemiche. Se la cultura modernista sembra avere attuato una «degradazione ontologica della realtà oggettiva», sfociando in un'apparente «assenza del mondo nella letteratura»⁸⁶, è perché si è spostato il baricentro, perché si è invertita la gerarchia dei fenomeni, perché quella che passava per essere *la* realtà (fisica, biologica, ambientale, sociale) è diventata materiale letterariamente inerte, soppiantata da una ben più essenziale e decisiva realtà interiore. «Non esiste che il mondo spirituale», annota Kafka, il mondo di un'«anima» disperatamente ignota e inconoscibile⁸⁷.

Scoperta ed esplorazione di una «nuova materia psicologica»⁸⁸: è questa, in estrema sintesi, la frontiera del romanzo: è la stessa fuga dal vicolo cieco del naturalismo che perseguono, lungo vie diversissime, scrittori come

⁸⁵ PROUST, *Il tempo ritrovato* cit., pp. 249, 237 e 242. Su questi aspetti dell'estetica proustiana si veda GENETTE, *Figure I* cit., pp. 36 sgg.

⁸⁶ LUKÁCS, *Il significato attuale* cit., pp. 870 e 871.

⁸⁷ F. KAFKA, *Die acht Oktavhefte* (1917-19) [trad. it. *Quaderni in ottavo*, SE, Milano 1991, pp. 49-50].

⁸⁸ SARRAUTE, *L'Ère du soupçon* cit., p. 95.

Mann, Conrad, Musil, Joyce, Kafka, Proust, Larbaud, Woolf, Mansfield, Richardson, Svevo, Pirandello, Tozzi, Schnitzler, Broch, Hamsun o Faulkner, e Henry James prima di loro. «La mia propria mente», dichiara Stephen Dedalus, «è per me più interessante dell'intero paese», se è vero che «derivava dal riflesso del mondo luminoso, sensibile [...] un minor piacere di quello derivato dalla contemplazione di un mondo interiore di stati d'animo individuali»⁸⁹. L'Ulrich di Musil, a sua volta, vorrebbe «vivere la storia delle idee invece che la storia del mondo»⁹⁰. E Virginia Woolf, dopo avere chiarito qual è «il vero materiale del romanzo», esorta i giovani scrittori a prenderne possesso:

registriamo quindi gli atomi mentre cadono sulla mente nell'ordine in cui cadono, tracciamo il disegno, per quanto sconnesso in apparenza, che ogni visione, ogni avvenimento segna sulla coscienza. Rifiutiamoci di dar per scontato che ci sia più vita in quanto è generalmente ritenuto grandioso che in quanto è generalmente ritenuto modesto⁹¹.

In effetti, l'urgenza teorica e sperimentale con cui questi scrittori si pongono il problema della forma riflette, al tempo stesso, l'inadeguatezza dei vecchi strumenti e l'esigenza di recuperare il potere conoscitivo della parola, che sempre più – direbbe Calvino – deve farsi strada nel buio per annettersi nuove porzioni del mondo non scritto. In poche altre fasi della storia letteraria si riscontra una più stretta, cogente interazione tra poetiche, ambizioni rappresentative e opzioni stilistico-formali. Ad esempio, l'ostinazione con cui Musil rifiuta il monologo interiore joyciano è strettamente funzionale, oltre che a un'idea di let-

⁸⁹ JOYCE, *Le gesta di Stephen* cit., p. 23; e ID., *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) [trad. it. *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, Mondadori, Milano 1997, p. 162. Traduzione di B. Oddera]. Va detto che Joyce, con Leopold Bloom, ripudierà l'astrattezza cerebrale di questo suo primo *alter ego*, facendo di *Ulisse* una scandalosa, debordante, materialissima «epica del corpo umano», che non a caso deluderà chi, come Virginia Woolf, aveva visto in lui uno scrittore «spirituale» capace di contrastare gli aborriti «materialisti»: cfr. WOOLF, *La narrativa moderna* cit., pp. 170-71.

⁹⁰ MUSIL, *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, p. 421.

⁹¹ WOOLF, *La narrativa moderna* cit., pp. 170-71.

teratura, alle potenzialità della parola scritta nel cogliere la realtà profonda del pensiero umano. Già Ezra Pound, a suo tempo, aveva definito il primo Joyce «un realista» che «offre le cose come sono»⁹². Adesso Musil, di fronte alla novità dirompente di *Ulisse*, lo riconduce addirittura sotto l'ombrello del naturalismo, sia pure «spiritualizzato»:

Joyce. Un profilo: il naturalismo spiritualizzato. – Un passo che era già scaduto nel 1900. La sua punteggiatura è naturalista. In questo rientra anche l'«indecenza» [...] Domanda: come si pensa? Le sue abbreviazioni sono: formule abbreviate delle formule linguistiche ortodosse. Copiano il processo della lingua esteso su vari anni. Non il processo del pensiero⁹³.

Niente di più illusorio e convenzionale, in effetti, di un procedimento che registra in presa diretta e trasferisce sulla pagina – parola per parola – il flusso mentale di un personaggio, presupponendo che il pensiero sia «globalmente assimilabile alla sua espressione verbale»⁹⁴. Anche Breton, anni dopo, obietterà che il monologo interiore di Joyce

tende, in fin dei conti, all'imitazione più approssimata della vita (ragione per cui egli si mantiene nell'ambito dell'arte, ricade nell'illusione romanzesca, finisce per prendere posto nella lunga progenie dei naturalisti e degli espressionisti)⁹⁵.

Il punto insomma è sempre lo stesso, il nodo centrale di ogni poetica realista: la capacità della letteratura di conoscere, rappresentare e interpretare la realtà, esigenza tanto più impellente e sentita quanto più, in una fase di sconvolgimento epistemologico, le parole e gli schemi espressivi hanno registrato un drammatico divorzio dalle cose. «Il ro-

⁹² E. POUND, «*Dubliners*» and James Joyce (1914) [trad. it. I «*Dubliners*» e James Joyce, in ID., Joyce. Lettere e saggi, SE, Milano 1989, p. 44].

⁹³ R. MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, a cura di A. Frisé, Rowohlt Verlag, Hamburg 1955, p. 584.

⁹⁴ D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1981) [trad. fr. *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Éditions du Seuil, Paris 1981, p. 98]. Sulla convenzionalità del monologo interiore si veda anche, tra gli altri, M. BUTOR, *L'Usage des pronoms personnels dans le roman* (1964) [trad. it. *L'uso dei pronomi personali nel romanzo*, in ID., 6 saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo, Pratiche, Parma 1977, pp. 145-46].

⁹⁵ A. BRETON, *Du Surréalisme dans ses oeuvres vives* (1953) [trad. it. *Del Surrealismo nelle sue opere vive*, in ID., *Manifesti del Surrealismo* cit., p. 230].

manzo della nostra generazione – osserva ancora Musil – s'è generalmente imbattuto nell'ostacolo che deriva dall'insufficienza della vecchia ingenuità narrativa di fronte allo sviluppo dell'intelligenza». Un ostacolo che in pochi, a suo avviso, sono riusciti a superare. Ha fallito Thomas Mann, con *La montagna incantata* (1924); e hanno fallito Proust e Joyce, che «si sono limitati a cedere alla dissoluzione ricorrendo a uno stile associativo dai contorni sfumati [...] Costoro descrivono una realtà in dissoluzione, ma di fatto la descrivono esattamente come prima, quando si credeva nei contorni netti delle cose»⁹⁶.

Poco importa, ora, che i giudizi di Musil siano più o meno corretti nel merito. Perché testimoniano un'inquietudine condivisa da un'intera generazione di scrittori, che hanno ucciso la bestia nera del realismo (o del naturalismo) solo per farla risorgere in forma nuova. Tutti artisti, per dirla ancora con Virginia Woolf, alle prese con lo «spaventoso nemico di sempre»: quel richiamo verso la vita che spinge la letteratura a uscire dai suoi confini e che sempre, in una coazione ciclica, la riconduce alla sua natura verbale, inesorabilmente mediata: quella tensione interna di un'arte che trova la sua dannazione e la sua gloria – e anche il suo sguardo sul mondo – solo dentro il linguaggio, nella sconfinata gabbia della parola.

⁹⁶ Lettera di R. Musil a J. von Allesch del 15 marzo 1931, in *Id.*, *Saggi e lettere*, a cura di B. Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1995, vol. II, p. 732.

Quarto interludio

La vera vita di Sebastian Knight

Chi è Sebastian Knight? O meglio, visto che la domanda rischia di apparire disastrosamente mal posta: *chi parla* di Sebastian Knight? Chi imprime una qualche solidità denotativa a quest'uomo (personaggio? emblema? nome?) sempre sul punto di ridursi a un'ipotesi verbale, a un ghirigoro linguistico, alla «descrizione compendiosa e simbolica di una serie di mosse»?¹. Attraverso quante e quali mediazioni, amnesie, menzogne, invenzioni, reticenze e sotterfugi si snoda il racconto della sua «vera vita»? Di fatto, tutti parlano di lui: la matrigna, una vecchia governante, un compagno d'università, gli amici, il segretario, un poeta, un pittore, una misteriosa amante, un'antica fiamma d'adolescenza, i suoi stessi libri. E di lui parla (e scrive) un sedicente fratellastro equipaggiato con un ruvido complesso di inferiorità, una cristallina malafede e un nome tanto elusivo da contrarsi nel nascondiglio tipografico dell'iniziale puntata, casualmente identica a quella del suo autore. Sarà proprio questo non meglio qualificato «V.», narratore, apprendista biografo e improvvisato scrittore, a metterci sull'avviso: «ricorda che ciò che ti vien detto ha sempre un triplice aspetto: riceve una certa forma da chi racconta, è rimodellato da chi ascolta ed è occultato a entrambi dal morto di cui si narra la storia». Quanto a lui, il morto, l'illustre scrittore russo-inglese, «marcisce in pace nel cimitero di St-Damier [...] Non visto, spia sopra la mia spalla mentre sto scrivendo (anche se forse, immagino, diffidava troppo del luo-

¹ G. MANGANELLI, *La scacchiera di Nabokov* (1962), in ID., *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985, p. 149.

go comune dell'eternità per credere ora al proprio fantasma)»².

In effetti, le difficoltà dell'impresa potrebbero scoraggiare chiunque: dubbi, incertezze, censure, lacune, resistenze della memoria, versioni contrastanti, inverificabili congetture, testimoni malevoli o reticenti, indizi fuorvianti, false piste, misteri, punti ciechi, la fatale evanescenza di un passato che «viene incontro a sprazzi», a «pezzi» e «frammenti» difficili da saldare, come un fiume avvolto da «un velo di pallida nebbia»; e su tutto, nel cono proiettato dall'impalpabile ombra di Sebastian, il rischio di annotare solo «cose morte», parole inchiodate sul foglio e incapaci di «animare il passato», di raccogliere il calore, la tenerezza, la bellezza di giorni che nessun «immortale testimone della vita mortale» ha potuto custodire³.

Nonostante tutto, l'infida retorica del narratore si appella all'antica divisa del «questo non è un romanzo». In quanto autore di un libro intitolato *La vera vita di Sebastian Knight*⁴, non perde occasione per biasimare, contestare, smontare pezzo per pezzo la versione proposta da Mr Goodman – segretario di Sebastian e suo «pomposo biografo» – in un'opera di successo intitolata *La tragedia di Sebastian Knight*, «frettolosa compilazione», «libro abborracciato e molto fuorviante» che tratteggia «un quadro grottescamente falso» di quell'esistenza⁵. Da parte sua, V. dichiara di non volersi privare «della più piccola briciola di verità»⁶. E per quanto desideri, a volte, «l'agevole scioltezza di un romanzo ben lubrificato», capace di imprimere all'insensata casualità della vita «l'astuta intenzione della trama di un romanziere»⁷, si rassegna di buon grado all'andamento

² V. NABOKOV, *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) [trad. it. *La vera vita di Sebastian Knight*, Adelphi, Milano 1992, pp. 61-62. Traduzione di G. Cantoni De Rossi].

³ *Ibid.*, pp. 24, 42, 137, 113, 86-87 e 97.

⁴ L'esplicita *mise en abyme* del titolo, che produce uno schiacciamento speculare tra il libro reale di Vladimir Nabokov e il libro fittizio di V., compare nel quattordicesimo capitolo (cfr. *ibid.*, p. 146). Su questo effetto di «pseudo-identificazione» si veda DÄLLENBACH, *Il racconto speculare* cit., p. 149.

⁵ NABOKOV, *La vera vita di Sebastian Knight* cit., pp. 27, 65 e 21.

⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷ *Ibid.*, pp. 61 e 47.

tortuoso, frammentario e congetturale di una narrazione che non trasforma Sebastian in «un personaggio di fantasia», come in «quelle *biographies romancées* che sono di gran lunga il peggior genere di letteratura inventato finora». Meglio, allora, in omaggio all'umbratile verità del passato, che il mondo stesso svanisca in uno struggente effetto di dissolvenza:

Che la porta resti chiusa, dunque, e lasci solo trapelare in basso una sottile lama di luce vibrante; che si spenga anche la lampada della stanza accanto, dove Sebastian è andato a letto; che la bella casa olivastra sulla riva della Neva svanisca a poco a poco nella gelida notte grigio-azzurra [...] Mio padre è morto, nella stanza accanto Sebastian dorme, o almeno se ne sta quieto quieto – e io sono a letto, ben sveglio, con gli occhi fissi nel buio⁸.

È difficile non attribuire allo schema narrativo della (falsa) biografia, così diffuso in tutta l'opera di Nabokov, il valore di un paradigma e di un archetipo. La parola come esperienza medianica, rituale magico primordiale: scrivere la vita del morto per evocarne il fantasma, per volgere l'assenza in presenza, per dar corpo di cosa viva e reale a ciò che non è, non esiste, se non in veste di simulacro verbale. Che poi quel morto non sia mai stato vivo, che non sia mai davvero esistito, se non nel divagante racconto che lo insegue a ritroso, in un nebbioso e fantomatico passato, è in fondo una questione senza importanza, destinata ad aleggiare in forma di vaga congettura. La stessa identità di Sebastian si colloca in questo limbo di inesistenza riscattata dalla parola. La sua realtà empirica si annulla nella traccia della mano che scrive, costantemente coperta, cancellata, mistificata dalle parole depositate nelle sue opere. «La vita di Sebastian», ammette il narratore, «non ebbe il formidabile vigore del suo stile letterario»⁹. Solo «parole e fantasie, fantasie incomplete e parole insufficienti»: il suo destino e il suo rovello: la lotta espressiva di un uomo del tutto cieco rispetto al mondo esterno e al processo storico, consapevole che «quella e solo quella era la realtà della sua vita»¹⁰. Lui stesso, nel più

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

autobiografico dei suoi libri, *Oggetti smarriti*, racconta di una passeggiata solitaria nei dintorni di Montecarlo, a Roquebrune, dove sua madre era morta tredici anni prima, in una pensione chiamata Les Violettes che è sicuro di riconoscere in «una villa di un rosa sbiadito, col tipico tetto provenzale di tegole rosse arrotondate». Seduto su una panchina in giardino, sotto un grande eucalipto, si sforza di guardare la casa, l'albero e tutto l'insieme con gli occhi della madre.

Giudicando dal nome della villa, non ebbi alcun dubbio che davanti ai suoi occhi vi fosse stata quella stessa aiuola di viole del pensiero. A poco a poco mi caricai a tal punto che per un momento mi parve che quel verde e quel rosa mandassero bagliori e galleggiassero come attraverso un velo di nebbia. Mia madre, una figura sottile e sfocata, con un gran cappello, saliva lentamente gli scalini che sembravano dissolversi in acqua [...] Alcuni mesi dopo, a Londra, mi capitò di incontrare un cugino di mia madre. La piega della conversazione mi portò a parlare della mia visita al luogo in cui lei era morta. «Oh,» disse «ma era l'altra Roquebrune, quella nel Var»¹¹.

«*I nomi dati alle cose*», ha detto una volta Nietzsche, sono infinitamente più importanti «di quel che esse sono»: «basta creare nuovi nomi e valutazioni e verosimiglianze per creare, col tempo, nuove "cose"»¹². È proprio in questo sfaldamento del dato empirico e fattuale, in questa dissolvenza dei confini tra discorso reale e immaginario, che la letteratura del Novecento – lo suggerisce Hayden White – decostruisce

un presupposto fondante del realismo occidentale: l'opposizione tra fatto e finzione. Il modernismo risolve il problema posto dal realismo tradizionale, ossia come rappresentare realisticamente la realtà, semplicemente abbandonando il terreno su cui il realismo si costruisce nei termini di un'opposizione tra fatto e finzione. Negare la realtà dell'evento mina la nozione di stessa di fatto che informa il realismo tradizionale¹³.

Allora, a rigor dei termini, non ha alcun senso chiederci se il racconto di V. ci offre una 'vera' rappresentazione

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹² F. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) [trad. it. *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 1977, p. 103].

¹³ WHITE, *Figural Realism* cit., pp. 66-67.

dei fatti e dei personaggi, se non altro perché il lapsus, l'incongruenza, l'ambiguità, la presunta inattendibilità del discorso sono effetti pienamente iscritti nel progetto generativo del romanzo, dispersi capillarmente nel suo tessuto verbale. Certo, possiamo allarmarci, interrogarci, dubitare; possiamo insospettirci quando V. giudica «irrimediabilmente travisati» i ricordi di una vecchia governante svizzera, che idealizza la figura di Sebastian fino a farne il principe azzurro della fiaba, o quando, all'opposto, sottoscrive in pieno il racconto di un compagno d'università – «l'anima più nobile e gentile che si possa immaginare» – che invece tratteggia il profilo di un ragazzo solo, alienato, indifeso, tanto lunatico quanto patetico¹⁴. Possiamo perfino, con lo stesso Nabokov, trarne giustificazioni filosofiche prettamente novecentesche, dicendo che la realtà – «faccenda molto soggettiva» – «è sempre relativa, perché ogni realtà data, la finestra che vedete, gli odori che percepite, i suoni che udite, dipende non soltanto dal rozzo compromesso dei sensi, ma anche da differenti livelli di informazione»¹⁵. Ma non per questo giungeremo più vicini di un solo passo alla 'verità', continuamente depistati dai salti, dagli scarti improvvisi, dalle mosse laterali che l'oggetto della ricerca compie in omaggio al suo nome, *Knight*, il cavallo degli scacchi¹⁶. In questo senso, come ha osservato Philippe Sollers, il romanzo «ci mostra questa passione poco nota (ma che *Don Chisciotte* ha fatto emergere alla coscienza moderna): lo sforzo costante di non arrivare alla verità»¹⁷.

È in fondo lo stesso problema di Zeno Cosini: come enunciare la verità sul passato, sulla vita e sul mondo se «una confessione in iscritto è sempre menzognera», se «con ogni nostra parola toscana noi mentiamo», se d'altra parte, e soprattutto, «tutte le parole non vere» hanno il pote-

¹⁴ Cfr. NABOKOV, *La vera vita di Sebastian Knight* cit., pp. 28-30 e 55-57.

¹⁵ ID., *Intransigenze* cit., p. 27; e ID., *Lezioni di letteratura* cit., p. 189.

¹⁶ Cfr. M. BELPOLITI, *Cinque pezzi facili*, in SEBREGONDI e PORFIRI (a cura di), *Vladimir Nabokov* cit., p. 234.

¹⁷ PH. SOLLERS, *Vladimir Nabokov, l'enchanteur* (1988) [trad. it. *Vladimir Nabokov l'incantatore*, *ibid.*, p. 180].

re di creare «un mondo nuovo»?¹⁸. Non è tanto (non solo) un problema di malafede. Perché forse, come ci suggeriva Calvino, «la menzogna non è nel discorso, è nelle cose»¹⁹. O forse, più propriamente, è nel loro rapporto, nella coazione a istituire un nesso piattamente referenziale. Finché ci si ostina a definire la verità in base a un criterio di corrispondenza, di somiglianza *letterale* tra linguaggio e mondo, la bugia non può che presentarsi come potenzialità amalgamata al discorso, sua condizione necessaria e latente, oscuramente fondativa, «lo strumento principale del rifiuto dell'uomo di accettare il mondo com'è»²⁰. C'è un punto, insomma, in cui la letteratura riconverge su una funzione antropologica primaria, antecedente a qualunque sovrastruttura estetica o culturale, quel grado zero dell'invenzione narrativa che induce chiunque, come osserva John Fowles, a trasformare la propria vita in una «autobiografia romanzata»: «Tutti noi non facciamo che sfuggire alla realtà reale. È questa una definizione fondamentale dell'*homo sapiens*»²¹.

È in questa ottica che si giustifica il piglio fieramente antimimetico di Nabokov, il disprezzo per «il cosiddetto "realismo" dei vecchi romanzi»²², quella poetica dell'artificio e dell'inganno – complementare al rifiuto di ogni «impegno» o «messaggio» – in cui si riconosce un intero filone della letteratura novecentesca, efficacemente compendiato nella formula di Giorgio Manganelli: *La letteratura come menzogna*.

Dimentico che non v'è discorso letterario se non come macchinazione, il romanziere si è via via persuaso che quel che egli faceva aveva qualcosa a che fare col mondo in cui viveva; critici pazienti gli hanno spiegato che, di quel mondo, il romanzo

¹⁸ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno* (1923), in *id.*, *Tutte le opere*, ed. diretta da M. Lavagetto, t. I, *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Mondadori, Milano 2004, pp. 1043 e 1050.

¹⁹ CALVINO, *Le città invisibili* cit., p. 408. Cfr. anche *supra*, p. 75.

²⁰ STEINER, *Dopo Babele* cit., p. 266.

²¹ J. FOWLES, *The French Lieutenant's Woman* (1969) [trad. it. *La donna del tenente francese*, Mondadori, Milano 1993, p. 112. Traduzione di E. Capriolo].

²² NABOKOV, *Intransigenze* cit., p. 150.

era volta a volta specchio, testimonianza, interpretazione [...] Corrotto dalla serietà propria e dei critici, ha perso la limpida gioia della menzogna, l'irresponsabilità, la doppiezza morale, l'ilare arroganza che sono, a mio avviso, le virtù fondamentali di coloro che attendono a quel perpetuo scandalo che è il lavoro letterario²³.

L'arte è solo inganno, dichiara a sua volta Nabokov, «e la natura non è da meno; tutto è inganno in questo bel-l'imbroglio, dall'insetto che imita la foglia alle ben note lusinghe della procreazione»²⁴. Non a caso, il *Sebastian Knight* è giocato su una sistematica commistione tra quelli che Calvino chiamerebbe «i livelli di realtà» del libro. È anzi, tra i romanzi di Nabokov, quello che più di ogni altro «mette a nudo i propri artifici»²⁵, perfettamente riflesso nella prima opera dello stesso Sebastian, *La sfaccettatura prismatica*, nella quale i veri protagonisti sono in realtà i «metodi del comporre»:

È come se un pittore dicesse: ecco, non vi mostrerò il quadro di un paesaggio, ma il quadro di diversi modi di dipingere un certo paesaggio, e mi auguro che la loro armoniosa fusione vi rivelerà il paesaggio come intendo che voi lo vediate²⁶.

Rovesciamenti, coincidenze, giochi di specchi, meta-narrazione, citazionismo, *mise en abyme* sono le risorse formali con cui il prestigiatore Nabokov sposta, confonde, sovrappone i confini tra realtà e finzione, tra piano dell'esperienza e piano della scrittura, come un illusionista che apostrofa il pubblico nel momento culminante dello spettacolo: guardate, c'è il trucco, però sembra tutto vero.

Noi, il pubblico, scorriamo le pagine del libro di Vladimir Nabokov mentre il narratore V. scrive un libro dallo stesso titolo che prende forma sotto i nostri occhi e che

²³ G. MANGANELLI, *Il romanzo* (1966), in ID., *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994, p. 58. Si veda ovviamente anche ID., *La letteratura come menzogna* (1967), in ID., *La letteratura come menzogna cit.*, pp. 215-23.

²⁴ NABOKOV, *Lezioni di letteratura cit.*, p. 189; e ID., *Intransigenze cit.*, p. 28. Si pensi anche all'aneddoto sul ragazzo che grida «al lupo!», per cui cfr. *supra*, p. 112.

²⁵ B. BOYD, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, Princeton University Press, Princeton 1990, p. 497.

²⁶ NABOKOV, *La vera vita di Sebastian Knight cit.*, p. 105.

racconta, al tempo stesso, la vita di Sebastian Knight e le ricerche compiute per ricostruirla, in una fatale mescolanza tra evento, immaginazione e scrittura che rende automaticamente impertinente qualunque domanda sulle relazioni di priorità, sulla presunta esteriorità del reale rispetto al linguaggio. C'è davvero una vita, 'là fuori'? C'è un mondo preesistente all'atto narrativo che lo plasma nella parola? E Sebastian Knight chi è, che cos'è, se non il «punto vuoto»²⁷ intorno a cui il narratore srotola l'avvolgente spirale del suo racconto? È di nuovo la stessa frustrante, labirintica aporia discorsiva della voce di Zeno – e di tanti narratori novecenteschi, da Faulkner a Schnitzler, da Céline a Beckett: «voce molle, evasiva, destrutturata», che «non conduce il lettore da nessuna parte, perché è essa stessa come chiusa in gabbia e incapace di trovare una via d'uscita»²⁸.

«Un uomo sta morendo»: è questo l'anaforico, circolare, claustrofobico tema dell'ultimo libro di Sebastian, *L'asfodelo incerto*, pubblicato pochi mesi prima della sua morte: «un uomo sta morendo: lo si sente andare a fondo per tutto il libro»²⁹. Il narratore – siamo nel terz'ultimo capitolo – ne fa un'analisi serrata prima di riferire le fasi conclusive della sua ricerca, quando tenterà inutilmente di raggiungere il fratellastro moribondo in ospedale per raccogliere dalle sue labbra, come gli è stato profetizzato in sogno, «una cosa importantissima», «una stupefacente rivelazione», «una verità essenziale» capace di risolvere «un enigma mostruoso»³⁰. Il suo resoconto critico è talmente allusivo e partecipe che è difficile capire di cosa stia parlando – se del libro di Sebastian o del suo, che forse sono lo stesso, schiacciati in una multipla *mise en abyme*.

Un uomo sta morendo, ed è l'eroe del racconto; ma mentre le vite degli altri personaggi del libro sembrano perfettamente realistiche [...] il lettore è tenuto all'oscuro circa l'identità del moribondo e il luogo in cui il letto di morte è fermo o fluttua, se poi

²⁷ MANGANELLI, *Mistificazione e incantesimo*, *ibid.*, p. 228.

²⁸ LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne* cit., p. 198.

²⁹ NABOKOV, *La vera vita di Sebastian Knight* cit., p. 190.

³⁰ *Ibid.*, pp. 206 e 220.

è davvero un letto. L'uomo è il libro; il libro stesso ansima e muore, e contrae un ginocchio spettrale³¹.

Seguono, come altrettanti «commenti al tema principale», brevi istantanee che ricapitolano retrospettivamente episodi e personaggi del libro stesso di V. (o di Nabokov):

Vanno e vengono, questi e altri personaggi, aprono e chiudono porte, vivono fintanto che la via che seguono è illuminata, e poi, a turno, sono inghiottiti dalle onde del tema dominante: un uomo sta morendo³².

Fantasmì, ombre d'inchiostro, vite di carta proiettate e scomposte e dissolte dalle posture mentali di un moribondo senza volto né corpo, sospeso nel buio (Knight/Night)³³, in quel punto fuori dallo spazio e dal tempo che è forse la sorgente stessa di ogni racconto. Poi, nel libro, «un'onda di luce»: «sentiamo di essere sull'orlo di qualche verità assoluta», mentre «l'autore ci fa credere che lui conosce la verità sulla morte e che è sul punto di rivelarla»³⁴. Soluzione assoluta, risposta a tutte le domande sulla vita e sulla morte che è «scritta in ogni angolo del mondo», cifra segreta che trasfonde l'universo empirico in linguaggio o che forse, come in ogni metafisica del Libro, lo genera grazie a una combinazione di lettere e parole:

era come un viaggiatore che si renda conto che la selvaggia contrada esposta ai suoi sguardi non è un'accidentale aggregazione di fenomeni naturali, bensì la pagina di un libro in cui quelle montagne e foreste, quei campi e fiumi sono disposti in modo tale da formare una frase coerente [...] Così il viaggiatore sillaba il paesaggio, e il suo senso si rivela, e così, allo stesso modo, la trama intricata della vita umana si rivela monogrammatica, ormai ben chiara all'occhio interiore che ne dipana le lettere intrecciate³⁵.

Mise en abyme prospettica che anticipa il concitato viaggio di V. verso l'ospedale, la sua ansia di sapere, l'equivoco per cui veglierà commosso al capezzale di un altro, que-

³¹ *Ibid.*, p. 190.

³² *Ibid.*, p. 191.

³³ Il gioco fonico sul nome è suggerito esplicitamente dallo stesso Nabokov (cfr. *ibid.*, p. 217).

³⁴ *Ibid.*, p. 193.

³⁵ *Ibid.*, p. 194.

sta attesa non può che andare incontro al destino di rinvio e frustrazione che sempre, nel libro, investe la ricerca della verità. Una breve esitazione dell'autore prima di rivelare la parola, prima di coglierla sulle labbra del moribondo, ed è troppo tardi: «quel momento d'incertezza è stato fatale: l'uomo è morto»³⁶. È allora perfettamente inutile chiedersi qual è il mondo 'reale', il fatto 'vero': inutile chiedersi se quell'uomo è morto nell'*Asfodelo incerto* o se morirà 'tra poco', cioè tra due capitoli, nella *Vera vita di Sebastian Knight*, in un letto dell'ospedale di St-Damier, la scacchiera su cui si giocherà l'ultima mossa del cavallo; inutile chiedersi se Sebastian esiste *davvero*, se è solo la proiezione mentale del fratellastro o se è lo stesso V., come tutti gli altri personaggi, a essere generato dai pensieri verbali del moribondo. La notazione conclusiva, coerentemente ambigua, non può che risolvere il dilemma in un ultimo, beffardo gioco di specchi:

Così - io sono Sebastian Knight. Mi sento come se lo stessi impersonando su un palcoscenico illuminato [...] Io sono Sebastian Knight, o Sebastian è me, o forse siamo tutti e due qualcuno che né l'uno né l'altro conosce³⁷.

In questa oscillazione indecidibile tra realtà e finzione, il talento di Nabokov sembra davvero cogliere la quintessenza della parola letteraria nel suo paradossale rapporto con il mondo, nella sua dialettica implicita tra dimensione transitiva e intransitiva, trasparenza e opacità³⁸. Di fatto, sostenere che «la "realtà" non è né il soggetto né l'oggetto della vera arte»³⁹ non significa affatto recidere i legami con l'esperienza, in una sorta di autismo metaletterario e riflessivo. Perché il vero artista deve vivere e sperimentare: deve girare con gli occhi «*intorno* alla realtà», e darle una forma: deve conoscere e ricreare il mondo esistente per riuscire a plasmare, con il linguaggio, un «mondo nuovo», una «speciale realtà» qualitativamente diversa dalla «"realtà" media

³⁶ *Ibid.*, p. 195.

³⁷ *Ibid.*, p. 222.

³⁸ Cfr. *supra*, pp. 94 sgg.

³⁹ V. NABOKOV, *Pale Fire* (1962) [trad. it. *Fuoco pallido*, Guanda, Parma 1988, p. 106. Traduzione di B. Oddera].

percepita dall'occhio collettivo»⁴⁰. Di qui, quel costante autobiografismo che pervade i romanzi di Nabokov con visioni remote e struggenti della «terra dei sogni, la Russia»⁴¹. Di qui, quel potere empatico e illusivo con cui i suoi artifici, le sue raffinate alchimie verbali raccontano storie che ci toccano e ci coinvolgono, storie di passione, perdita, nostalgia, eroismo, gelosia, gloria, disperazione, follia, morte⁴². Pochi altri scrittori possono rivaleggiare con questo antirealista, con questo beffardo giocoliere del linguaggio nell'evocare una realtà straordinariamente solida, vivida, sensuosa, urgente, in un'irripetibile «sintesi di effetti ludici e mimetici»⁴³. Marco Belpoliti ha suggerito l'immagine di un ologramma: «tutto è lì, davanti agli occhi di chi legge, tridimensionale, ma al tempo stesso non c'è, è un inganno, un magnifico imbroglio del linguaggio»⁴⁴. È proprio da questo effetto che si sprigiona il famoso «brivido alla spina dorsale», quel «formicolio rivelatore» che è il tratto distintivo della grande arte: «Allora, con un piacere insieme sensuale e intellettuale, guarderemo l'artista costruire il suo castello di carte e il castello di carte diventare un bel castello d'acciaio e di vetro»⁴⁵.

⁴⁰ Intervista di V. Nabokov con Alberto Arbasino (1971), in SEBREGONDI e PORFIRI (a cura di), *Vladimir Nabokov* cit., p. 95; NABOKOV, *Intransigenze* cit., p. 51; ID., *Lezioni di letteratura* cit., p. 31; ID., *Fuoco pallido* cit., p. 106.

⁴¹ ID., *La vera vita di Sebastian Knight* cit., p. 152.

⁴² Cfr. B. STONEHILL, *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988, p. 74.

⁴³ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁴ BELPOLITI, *Cinque pezzi facili* cit., p. 230.

⁴⁵ NABOKOV, *Intransigenze* cit., p. 61; e ID., *Lezioni di letteratura* cit., p. 36.

Capitolo sesto

Dialettica del realismo

1. Neorealismi.

Le stesse cose ritornano, titolava Musil nell'*Uomo senza qualità*. Nel nostro caso, catene metonimiche di antitesi che presidiano saldamente l'orizzonte critico: verità e menzogna, realtà e finzione, documento e fantasia, osservazione e invenzione, oggettività e soggettività, referenza e riflessività, realismo e antirealismo. Sempre rinnovate e vitali, imperversano nei dibattiti e si contendono di volta in volta l'egemonia su un'idea corrente di letteratura, relegando tutte le ambiguità, le sfumature e le irriducibili peculiarità del dettaglio nei circuiti elementari del pensiero binario. Non meno schematica e riduttiva, nel passaggio dalla sincronia alla diacronia, un'idea dell'evoluzione letteraria come meccanicistica sequenza di azioni e reazioni, onda di forze polarizzate in cui movimenti, scuole, correnti e poetiche si succedono in una continua alternanza di posizioni contrapposte. Eppure, osservando *da lontano* la letteratura del Novecento, si ha la sensazione di trovarsi di fronte a due fenomeni correlati: da un lato, un intreccio sempre più fitto di scambi, contaminazioni e interferenze tra diversi ambiti geografici e culturali; dall'altro, la costituzione di grandi campi di tensione che interagiscono tra loro in modo dialettico, spesso drammatico e conflittuale, con un'urgenza teorica e un investimento ideologico pressoché sconosciuti in passato.

Del resto, è una prerogativa della storiografia letteraria (forse della storiografia *tout court*) che ogni asserzione generalizzante venga smentita da un numero variabile di eccezioni e di casi particolari, fenomeni irriducibili al sistema ai quali non resta che contrapporre categorie fluide e

circospette quali *tendenza, corrente, dominante*. Così, la reazione anti-materialista, anti-oggettiva e anti-figurativa che sembra guidare l'arte d'avanguardia europea nei primi decenni del secolo viene contrastata, oltre che da resistenze inerziali nelle sfere 'basse' dell'istituzione (naturalisti attardati, romanzi-fiume, paraletteratura), da un'ulteriore contropinta che tende a esautorare il soggetto e a reintegrare nei suoi diritti la dissolta realtà esterna, tanto da invitare Wayne Booth, nel 1961, alla generalizzazione contraria: «il xx secolo è stato caratterizzato dalla richiesta di obiettività»¹. Rivoluzione spirituale, ricerca interiore, delirio soggettivista, culto (e crisi) dell'Io: le frontiere conoscitive additate da espressionismo e modernismo vengono presto messe in discussione da chi diffida della psicologia e riconduce l'uomo alla materialità del corpo, all'automatismo elementare dei gesti e degli istinti, schiacciato dalla disumana, perturbante durezza degli oggetti e dell'ambiente in cui vive, tra alienazione urbana, traumi postbellici, società di massa, violenza tecnologica e ordinaria follia (basta pensare a *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, del 1929, o ad *Auto da fé* di Canetti, del 1935).

Per questo, la scoperta dei pittori riuniti nella mostra *Die neue Sachlichkeit* (*La nuova oggettività*), allestita a Mannheim nel 1925, è al tempo stesso banale e innovativa: è la (ri)scoperta della «materialità», di un «nuovo rapporto spirituale con il mondo delle cose oggettive. La materialità delle cose è nuovamente considerata un fatto certo, non una pura apparenza»². Scopo della mostra, secondo il suo ideatore Gustav Hartlaub, è appunto quello di documentare il lavoro di «artisti che sono rimasti fedeli alla realtà positiva e tangibile, o sono tornati a esserle fedeli, rappresentandola in modi riconoscibili»³. Di qui, l'ambi-

¹ BOOTH, *Retorica della narrativa* cit., p. 70.

² W. MICHEL, *Die neue Sachlichkeit* (1925) [trad. it. *La nuova oggettività*, in E. PONTIGGIA (a cura di), *La nuova oggettività tedesca*, SE, Milano 2002, p. 42]. La mostra, con il titolo *La nuova oggettività. Pittura tedesca dopo l'espressionismo*, viene progettata da Gustav Hartlaub nel 1923 e inaugurata alla Kunsthalle di Mannheim nel giugno del 1925.

³ Da una lettera circolare di G. Hartlaub, del 17 maggio 1923, inviata a vari galleristi, direttori di musei e critici tedeschi, *ibid.*, p. 24.

valenza di un'etichetta in cui l'aggettivo dovrebbe imprimere una connotazione progressista al senso inevitabilmente conservatore del sostantivo: perché «è una *nuova* oggettività. Non è affatto il ritorno all'oggettività del periodo pre-espressionista. È la riscoperta dell'oggetto dopo la crisi dell'io. È il riafferrare il mondo dopo la rivoluzione provocata dal periodo brutalmente idealista degli ultimi decenni»⁴. In altri termini, i «veristi tedeschi» (Grosz, Dix, Scholz, Schlichter, Griebel ecc.) non devono essere ricondotti al «naturalismo ottocentesco, anche se sembra che questi giovani pittori imitino la natura con il massimo rigore»⁵. Non è un caso che alcuni artisti eludano la netta contrapposizione con l'espressionismo teorizzata soprattutto da Franz Roh, mirando a un rapporto *spirituale* con l'oggetto che superi l'«imitazione meccanica del visibile» e giunga all'«oggettività trascendente», o addirittura alla «metafisica nell'oggettività»⁶. È lo stesso Roh, peraltro, a etichettare il post-espressionismo con l'ambigua formula *realismo magico*⁷, a indicare quel tratto enigmatico, misterioso, sottilmente inquietante di immagini che riproducono le superfici e i minimi dettagli degli oggetti per rivelare «la *profondità* nascosta del reale»⁸.

In ogni caso, la parola d'ordine è chiara: «basta con la psicologia, stiamo ai fatti»⁹. Al di là dei filoni e delle cor-

⁴ MICHEL, *La nuova oggettività* cit., p. 42.

⁵ P. F. SCHMIDT, *Die deutschen Veristen* (1924) [trad. it. *I veristi tedeschi*, in PONTIGGIA (a cura di), *La nuova oggettività tedesca* cit., p. 28].

⁶ M. BECKMANN, *Da Schöpferische Konfession* (1918); e da una lettera del 1918 [trad. it. *Dichiarazione di poetica e La metafisica nell'oggettività*, *ibid.*, pp. 14 e 15].

⁷ Cfr. F. ROH, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1925. La formula, presto soppiantata da *nuova oggettività*, ha una scarsa fortuna nell'immediato e verrà poi ripresa in altri contesti storico-culturali, in particolare l'America Latina della metà del Novecento, quando Alejo Carpentier riadatterà le idee di Roh per descrivere il *real-maravilloso* della letteratura latinoamericana: cfr. A. CARPENTIER, *Prologo a El reino de este mundo* (1949) [trad. it. *Il regno di questo mondo*, Einaudi, Torino 1990, pp. v-XL. Traduzione di A. Morino]. Cfr. anche *infra*, p. 305.

⁸ A. QUAYSON, *Realismo magico, narrativa e storia*, in MORETTI (a cura di), *Il romanzo* cit., vol. II, p. 615.

⁹ SCHMIDT, *I veristi tedeschi* cit., p. 31.

renti interne (da un lato un verismo sociale, dall'altro un realismo magico di impronta neoclassicista), «il sigillo puramente esteriore dell'oggettività»¹⁰ diventa l'emblema di una nuova istanza mimetica: esprime il bisogno di affrancarsi da una «soggettività esorbitante»¹¹ per tornare alle cose, al presente, alla realtà concreta di un mondo devastato dalla guerra e osservato con esattezza lucida e impietosa, nella convinzione che l'unico senso possibile dell'arte sia offrire «un'immagine assolutamente realistica del mondo», mostrare agli uomini «un'immagine del loro destino»¹². Non c'è troppo da stupirsi, allora, se uno degli scrittori più rappresentativi dell'epoca, Alfred Döblin, finisce per appellarsi alla più collaudata e ricorrente delle metafore ottiche: «Lo scrittore deve fare una cosa sola: mettere uno specchio davanti al suo tempo»¹³. Perché il compito primario del romanziere, dirà più avanti, è proprio l'osservazione e la rivelazione del mondo esterno:

Mentre un tempo tenevo in gran conto la fantasia, e più era sfrenata e più l'approvavo, negli ultimi dieci anni ho rivolto lo sguardo, o meglio l'attenzione, alla cerchia in cui vivevo e al paesaggio che mi circondava, la Berlino orientale. Vi scoprii un tipo umano interessante, indicibilmente vero e non ancora descritto a fondo¹⁴.

A un certo punto, tra gli anni Venti e Trenta, questa esigenza di un nuovo realismo in ambito europeo riceve l'innesto decisivo della letteratura americana, dove le cose si sono evolute in modo parzialmente autonomo. Nonostante le resistenze iniziali, soprattutto nelle regioni puritane del New England, l'orizzonte culturale statuniten-

¹⁰ G. HARTLAUB, *Zum Geleit*, dal catalogo della mostra *Neue Sachlichkeit* (1925) [trad. it. *Introduzione*, in PONTIGGIA (a cura di), *La nuova oggettività tedesca* cit., p. 33].

¹¹ MICHEL, *La nuova oggettività* cit., p. 43.

¹² G. GROSZ, *Zu meinen neuen Bildern* (1921) [trad. it. *A proposito dei miei nuovi dipinti*, in PONTIGGIA (a cura di), *La nuova oggettività tedesca* cit., p. 19]; e M. BECKMANN, *Dichiarazione di poetica* cit., p. 13.

¹³ A. DÖBLIN, *Eindrücke eines Autors bei seiner Premiere* (1923), citato in B. PONTIGGIA, *La precisione dello sguardo*, in ID. (a cura di), *La nuova oggettività tedesca* cit., p. 62.

¹⁴ A. DÖBLIN, *Mein Buch* (1932) [trad. it. *Il mio libro*, in ID., *Berlin Alexanderplatz*, Rizzoli, Milano 1961, p. 504. Traduzione di A. Spaini].

se si è rivelato infatti un ottimo terreno di coltura per lo sviluppo di una tendenza realista, anche se forse «il realismo giunse negli Stati Uniti quando aveva già esaurito la sua forza all'estero, esattamente nello stesso momento in cui Proust, Mann, Joyce e Kafka stavano dimostrando che esistevano altri, più sottilmente rivelatori modi di scrivere»¹⁵. Mentre Hamlin Garland perorava la causa del «veritismo»¹⁶, Theodore Dreiser, correntemente definito «lo Zola americano», proclamava che scopo e sostanza dell'arte letteraria – e sua intrinseca morale – è «dire la verità», «esprimere quel che vediamo onestamente e senza sotterfugi», perché «l'intera estensione della realtà è il regno della penna dell'autore»¹⁷. Che poi la realtà in questione fosse particolarmente estesa e complessa, è un dato che attiene alla specificità storica della nazione americana. Le mille contraddizioni di un paese cresciuto sulla frontiera, con una popolazione etnicamente composita, costituito da un mosaico di realtà locali; il rapporto con un paesaggio naturale aspro e sublime, selvaggio e brutalmente sfruttato; il caotico dinamismo di un tessuto socioeconomico fatto di industrializzazione, capitalismo, arrivismo, sfruttamento, lavoro, miseria, tensioni sociali, violenza, razzismo, corruzione, emarginazione, vagabondaggio, degradazione urbana: è a questo sterminato materiale che hanno potuto attingere i narratori americani dei primi decenni del secolo, da Stephen Crane a Sherwood Anderson, da Upton Sinclair a Frank Norris, da Sinclair Lewis a Erskine Caldwell, da John Steinbeck a John Dos Passos, da Francis Scott Fitzgerald a Ernest Hemingway, in una sorta di nuova scoperta dell'America che produrrà effetti dirompenti – spesso non privi di ambiguità – sulla cultura letteraria europea (basta pensare, in Italia, al mito dell'America «giovane» e «barbarica» costruito da Pavese e da Vittorini).

¹⁵ BECKER, *Modern Realism* cit., p. 18.

¹⁶ Cfr. H. GARLAND, *Crumbling Idols. Twelve Essays on Art and Literature*, Stone & Kimball, Chicago 1894.

¹⁷ TH. DREISER, *True Art Speaks Plainly* (1903), in BECKER (a cura di), *Documents of Modern Literary Realism* cit., pp. 155 e 156.

D'altra parte, questo arricchimento tematico si combina con una ricerca stilistica e formale che riceve l'apporto di altri *media* espressivi e che mira a restituire l'immediatezza dell'esperienza vissuta. Così, l'apprendistato nel giornalismo è per molti scrittori (Dreiser, Lewis, Hemingway) una lezione di asciuttezza cronachistica, di aderenza alla nuda essenzialità dei fatti; il cinema offre un modello di trascrizione del visibile con cui restituire, nella parola, la simultaneità e il frenetico dinamismo della vita reale (si pensi a *Manhattan Transfer* di Dos Passos, del 1925); e poi l'eclissi del narratore, il ricorso a uno stile scenico e drammatico (*showing*), l'uso insistito del discorso diretto, la mimesi del parlato, un azzeramento psicologico che giunge alla radicale esteriorità del cosiddetto romanzo «behaviourista», fatto solo di dialoghi e di gesti (Dashiell Hammett, Hemingway): tutto tende a ricondurre la scrittura verso l'oggettività di cose che sembrano parlare da sé, di storie che sembrano raccontarsi da sole.

Non bisogna dimenticare, del resto, che molte esperienze letterarie novecentesche hanno mirato a una programmatica riduzione del tasso di finzionalità del testo. La spaventosa catena di tragedie che ha segnato la prima, catastrofica fase del «secolo breve» (guerre mondiali, rivoluzioni, crisi economiche, dittature, colonialismi, persecuzioni, disastri atomici, scontri ideologici) ha spesso determinato, di fronte al nudo orrore dei fatti, un calo di fiducia nel valore conoscitivo della finzione, e in particolare di quell'«opera di malafede» che è il romanzo¹⁸. *Cronaca, documento, reportage*: è in nome di un'auspicata coincidenza tra esperienza e scrittura che molti autori rinunciano (o fingono di rinunciare) all'ambigua malía delle storie inventate, ricorrendo a varie forme di «racconto fattuale»¹⁹ (diari, memorie, autobiografie, testimonianze, inchieste giornalistiche) motivate da funzioni primariamente etiche e sociali: comunicare esperienze, portare testimonianza, spiegare a tutti *come sono andate veramente le cose*. Così, nel-

¹⁸ Cfr. M. BLANCHOT, *Le Roman, œuvre de mauvaise foi*, in «Les Temps modernes», II, aprile 1947, n. 19.

¹⁹ Cfr. GENETTE, *Finzione e dizione* cit., pp. 55 sgg.

l'ambito del neorealismo italiano, la frequenza e la densità semantica di termini come *cronaca* o *documento* esprimono l'esigenza di forme narrative che garantiscano «il massimo di presa sulla realtà o di immunizzazione da ogni tentazione lirica», e che dunque realizzino «il desiderio di verità, di scoperta, di concretezza che il realismo ha contrapposto alla menzogna, all'invenzione, alle pure combinazioni formali dell'arte tradizionale»²⁰. Anche i neorealisti portoghesi, usciti dall'esperienza della rivista «Presença», propugnano un'arte sociale che trova la sua forma espressiva in una sorta di «*reportage* artistico», di «documentario con stile» che tratteggia scene di vita rurale o descrizioni dei lavori più umili e disagiati²¹. Più in generale, osserva Eric Hobsbawm, un «desiderio di riproduzione realistica univa l'arte dell'est e quella dell'ovest, perché il ventesimo secolo, come è diventato sempre più evidente, è stato il secolo dell'uomo della strada ed è stato dominato da forme d'arte prodotte dall'uomo comune e a lui destinate», veicolate soprattutto da due strumenti che «resero visibile e documentabile come mai in passato il mondo dell'uomo comune: il *reportage* e la macchina fotografica»²².

In alcuni contesti, questa diffusa e frastagliata istanza mimetica si intreccia con un programma estetico attentamente pianificato in senso ideologico. Che il marxismo esprima un'estetica di tipo realistico o che, simmetricamente, il realismo sia la chiave di volta dell'estetica marxista, è il corollario inevitabile del postulato materialista che sancisce la piena alterità tra l'Io e il mondo, tra la soggettività umana e la realtà oggettiva, dotata di un'esistenza autonoma rispetto alla coscienza di chi la comprende teoreticamente o la riflette artisticamente. In questo senso, l'arte è «una delle forme del rispecchiamento dialettico del

²⁰ C. SALINARI, *La questione del realismo*, Parenti, Firenze 1960, pp. 45 e 65. Cfr. anche B. FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992, pp. 130-43.

²¹ J. BRASIL, *Os novos escritores e o movimento chamado NEO-«REALISMO»* (1945), in BECKER (a cura di), *Documents of Modern Literary Realism* cit., p. 475.

²² E. J. HOBSBAWM, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991* (1994) [trad. it. *Il secolo breve 1914-1991*, Rizzoli, Milano 2004, p. 230].

mondo esterno nella coscienza dell'uomo», il cui principio essenziale non può che essere il realismo²³. Prodotto della società, fenomeno storicamente determinato, equivalente estetico della conoscenza scientifica e filosofica, l'opera d'arte diventa quindi una sorta di ombrello sotto cui si raccolgono esigenze cognitive, istanze critiche, spinte rivoluzionarie e progetti politici. Se «il marxismo pone al centro della sua estetica il rispecchiamento della realtà oggettiva più decisamente e integralmente che mai prima d'ora», è perché

la rappresentazione di un quadro veridico della realtà è [...] un sostegno reale alla critica marxista del mondo capitalistico e alla costruzione del socialismo. Perciò l'alleanza fra il socialismo e ogni arte realistica è fondata sull'essenza stessa del movimento operaio rivoluzionario, mentre – come mostrano i tempi di Mussolini e di Hitler, o quelli del maccartismo – ogni regime che mira alla guerra e a opprimere e ingannare le masse non può che avversare anche il realismo artistico²⁴.

Di qui, quel senso della *prospettiva*, quella tensione verso il futuro e il divenire storico della società che ha posto una grave pregiudiziale ideologica (e pedagogica) sulle sorti del realismo socialista, un tipo di letteratura – come è stato detto – dai tempi verbali confusi, «in cui ogni utopico “sarà” diventa un “è”, e in cui ogni tetro “è” diventa uno sconfitto e defunto “era”»²⁵. È il rischio implicito in ogni arte – come il *realismo dinamico* teorizzato da Héctor Agosti – che non si limita a rappresentare la realtà attuale, ma che vuole scoprire e sviluppare le «possibilità di una realtà nuova pronta a nascere», una «previsione del futuro» tratta «dal presente attraverso una proiezione in avanti della sua coscienza dialettica»²⁶. Già nel 1932, Aleksandr Fadeev spiegava che il realismo socialista, in quanto creazione artistica «più vicina alla realtà storica [...] è in grado di mostrare in più o meno larga misura le *tendenze* di sviluppo della realtà, nella sua lotta contro le forze del pas-

²³ SALINARI, *La questione del realismo* cit., p. 11 (cfr. anche le pp. 36-37).

²⁴ LUKÁCS, *Il significato attuale* cit., pp. 954 e 955.

²⁵ STERN, *On Realism* cit., p. 148.

²⁶ AGOSTI, *Défensa del realismo* cit., pp. 496 e 499.

sato»²⁷. A sua volta, Maksim Gor'kij osservava che il compito del «romanticismo rivoluzionario» («pseudonimo del realismo socialista») non è solo «descrivere il passato in modo critico, ma soprattutto promuovere il consolidamento del compimento rivoluzionario nel presente e una visione più chiara degli alti obiettivi nel futuro socialista»²⁸. D'altra parte, nel suo intervento al primo Congresso degli scrittori sovietici, il principale estensore della politica culturale del partito, Andrej Ždanov, illustrava il metodo del realismo socialista richiamandosi a Stalin e alla sua definizione dello scrittore come «ingegnere delle anime», che non deve rappresentare la vita «semplicemente come una "realtà oggettiva", ma come una realtà colta nel suo sviluppo rivoluzionario»: «alla veridicità e alla concretezza storica della rappresentazione artistica si devono inoltre accompagnare la trasformazione ideale e l'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo»²⁹.

La conseguente, inevitabile subordinazione del lavoro intellettuale alla politica culturale del Partito, che il periodo staliniano ha reso sempre più vincolante e dogmatica, ha finito così per sfociare in un completo rovesciamento dell'originario impulso mimetico, facendo del realismo socialista una sorta di «precettistica estetica», un «ipocrita sfruttamento del realismo come strumento di soggezione *ad usum delphini*»³⁰. All'analisi delle contraddizioni sociali colte nel loro dinamismo storico subentra la prefigurazione di una realtà politicamente predeterminata, mentre l'impulso autenticamente critico, ereditato dai grandi realisti e ancora operante in scrittori come Fadeev, Gor'kij, Solochoy o Anna Seghers, si rovescia nello schematismo, nella semplificazione ideologica, nell'illustrazione propositiva di una verità del tutto astratta, emanata

²⁷ A. FADEEV, *Socialističeskij realizm* (1932) [trad. it. *Il realismo socialista*, in PACINI (a cura di), *Il realismo socialista* cit., p. 67.

²⁸ Cit. in BECKER (a cura di), *Documents of Modern Literary Realism* cit., p. 487.

²⁹ Intervento di A. Ždanov al primo Congresso degli scrittori sovietici (17 agosto 1934), in PACINI (a cura di), *Il realismo socialista* cit., p. 72.

³⁰ C. BERNARI, *Risposte a «Questioni sul realismo»* (1957), in C. MILANINI (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, il Saggiatore, Milano 1980, p. 220.

dalla dottrina ufficiale e veicolata da risorse espressive inesorabilmente attratte dal *cliché* (manicheismo assiologico, ottimismo, eroe positivo, episodi didascalici, lieto fine). Invece di un rispecchiamento dialettico della realtà oggettiva, si giunge così all'illustrazione di un «astratto dover essere» che l'ortodossia politica vuole imporre alla realtà, con personaggi e situazioni che «acquistano anch'essi un carattere astratto ed esangue, dai contorni sbiaditi»³¹. Di qui, soprattutto negli anni Cinquanta, un proliferare di critiche, prese di distanza e anche condanne senza appello: «meglio niente più arte – diceva Adorno – che il realismo socialista»³².

2. Due ettogrammi di piombo.

Il fallimento di un compiuto realismo su base marxista, anche fuori dai confini sovietici, trova un indice eloquente nell'incapacità della direzione politica di convogliare tendenze realistiche sorte più o meno spontaneamente, spesso sull'onda di grandi eventi storici e sociali. Esempio, in questo senso, la breve e contraddittoria parabola del neo-realismo italiano, tra la variegata fioritura negli anni della guerra civile e l'involuzione dei primi anni Cinquanta. È paradossale, in effetti, che questa viva «tendenza culturale», questa rivoluzionaria «lotta per il realismo»³³ entri in crisi proprio quando – già alla fine degli anni Quaranta – la *questione del realismo* incomincia a diventare argomento programmatico, oggetto di vivaci dibattiti, nucleo della politica culturale del Pci, parola d'ordine di artisti e intellettuali firmatari di manifesti o riuniti intorno a riviste militanti³⁴.

³¹ LUKÁCS, *Il significato attuale* cit., p. 988.

³² ADORNO, *Teoria estetica* cit., p. 91.

³³ SALINARI, *La questione del realismo* cit., p. 37.

³⁴ Cfr. ad esempio il dibattito aperto da Emilio Sereni, responsabile della commissione culturale del Pci, che si sviluppò sull'«Unità» e su «Rinascita» a partire dal novembre 1948. Cfr. anche gli editoriali delle riviste «Realismo» (ottobre 1952) e «Il Contemporaneo» (27 marzo 1954), accomunati da una tensione verso «la conoscenza e l'espressione artistica della realtà», per porre «il problema di un nuovo impegno verso la realtà e del legame del-

Nel 1964, rievocando il clima culturale da cui era nato *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), Calvino osserva che

cominciava appena allora il tentativo d'una «direzione politica» dell'attività letteraria: si chiedeva allo scrittore di creare l'«eroe positivo», di dare immagini normative, pedagogiche di condotta sociale, di milizia rivoluzionaria. Cominciava appena, ho detto: e devo aggiungere che neppure in seguito, qui in Italia, simili pressioni ebbero molto peso e molto seguito. Eppure, il pericolo che alla nuova letteratura fosse assegnata una funzione celebrativa e didascalica, era nell'aria: quando scrissi questo libro l'avevo appena avvertito, e già stavo a pelo ritto, a unghie sfoderate contro l'incombere d'una nuova retorica³⁵.

Pericolo tanto più insidioso, questo, quanto più gli scrittori tentavano faticosamente di affrancarsi dalla *vecchia* retorica, nella sua duplice e avvolgente veste: quella letteraria di una tradizione irreparabilmente aulica e curiale, e quella politica di un regime totalitario fondato in gran parte su una sistematica degenerazione della parola, su una riduzione del linguaggio a propaganda, mistificazione, enfasi celebrativa, impostura. «C'erano delle grandissime balles», racconta Meneghello, «parole vuote sotto cui non c'era *nulla di reale*», tanto più inutili e tronfie nel momento in cui è arrivata «una guerra vera; e con essa il senso improvviso di essere vissuti finora tra scenari di parole, e di cartone»³⁶. È proprio contro il retaggio di questa educazione sbagliata che lotteranno, tra i drammi e le violenze della guerra civile, i suoi *Piccoli maestri*: «ci hanno tenuti troppo a lungo nel pozzo, non ci netteremo mai del tutto da questa muffa»³⁷. Altrettanto paradigmatica, in questo senso, la reazione 'antiumanistica' del giovane Primo Levi, che solo nella chimica e nella fisica ha potuto trovare un efficace «antidoto al fascismo», «perché erano chiare e distinte

l'artista stesso con le nuove forze sociali [...] che si avviano a diventare [...] la nuova classe dirigente»: cit. in MILANINI (a cura di), *Neorealismo* cit., pp. 153 e 191-92.

³⁵ CALVINO, *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* cit., p. 1193.

³⁶ L. MENEGHELLO, *Fiori italiani* (1976); e ID., *Martedì mattina* (1986), in ID., *Opere*, a cura di F. Caputo, Rizzoli, Milano 1997, vol. II, pp. 311, 342 e 607.

³⁷ ID., *I piccoli maestri* (1964 e 1976), *ibid.*, p. 28.

e ad ogni passo verificabili, e non tessuti di menzogne e di vanità, come la radio e i giornali»³⁸.

Se dunque il *neorealismo* è stato davvero, in omaggio al suo nome³⁹, «un autentico movimento d'avanguardia»⁴⁰, è anche perché ha dato voce al bisogno di denunciare, demistificare, contraddire le decennali menzogne del fascismo, perché ha cercato di calare nel vivo della ricerca espressiva la coscienza della profonda frattura storica, politica e sociale da cui è nato. Impegno, definizione di un nuovo ruolo degli intellettuali, ricerca di un'intesa ampia e paritaria con il pubblico, desiderio di *scoprire* quell'Italia reale che tanto gli scrittori quanto il regime si erano guardati bene dal raccontare: tutte le articolazioni di una nuova idea di letteratura trovano la loro radice e il loro impulso in un diverso, problematico rapporto con la parola. Perché le parole, notava già Gadda in pieno Ventennio, «sono le ancelle d'una Circe bagasciona, e tramutano in bestia chi si lascia affascinare dal loro tintinnio»⁴¹. Non hanno remore a prostituirsi alla retorica ufficiale, a quella «parlata falsa» che «falsifica l'animo» e che avvolge le cose – la vita, la miseria, il dolore, la guerra, la morte – in un nebuloso involucro di «consecuzioni parolaie», «espressioni sbagliate», «grottesche e fracassose contraddizioni»⁴². Può sembrare strano che un severo critico del neorealismo come Gadda mostri una fondamentale sintonia d'intenti con gli scrittori migliori di questa generazione. Ma il fatto è che tutti, in maggiore o minore misura, percepiscono un divorzio tra linguaggio e mondo che il tangibile orrore della guerra ha reso ancora più

³⁸ P. LEVI, *Il sistema periodico* (1975), Einaudi, Torino 1994, p. 44.

³⁹ Il termine *neorealismo*, calco approssimativo del tedesco *Neue Sachlichkeit*, viene introdotto nel dibattito letterario italiano nel 1931, ma ha una diffusione piuttosto scarsa, contrastata anche da termini analoghi come *neoverismo* o *neonaturalismo*. Solo nel 1942, il montatore Mario Serandrei parla di «cinema neorealistico» a proposito di *Ossessione* di Visconti e apre la strada a un'ampia fortuna del termine, che di lì a poco transiterà anche in ambito letterario: cfr., tra gli altri, M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978, pp. 28-29.

⁴⁰ SALINARI, *La questione del realismo* cit., p. 41.

⁴¹ GADDA, *Meditazione milanese* cit., p. 747.

⁴² ID., *I viaggi la morte* (1958), in ID., *Saggi giornali favole* cit., vol. I, pp. 445, 451 e 486.

vivo e drammatico. «Noi – dice un partigiano in un racconto di Caproni – non dobbiamo combattere per una parola», perché una parola «può avere qualunque significato», anche quello che le attribuisce la retorica fascista. «Le parole inventano un altro mondo – sono anzi un altro mondo distinto da quello dei fatti. Noi dobbiamo combattere per questo mondo, per quello dei fatti»⁴³. E la tensione della lotta deve spingere l'espressione a uscire dai confini del linguaggio, verso lo spazio del non detto, in una nuova sfera della nominazione che si avvicina pericolosamente al silenzio della morte, a un indicibile *oltre* della parola:

noi non dobbiamo combattere per la libertà che è detta ogni giorno da tutti e che ogniqualvolta è detta è un'altra cosa: ma per quella libertà che è al di là del confine di tutte le parole dette. Ciò che resta nei morti dopo che essi hanno esalato fino all'ultima tutte le parole nostre⁴⁴.

Di qui, per dirla ancora con Gadda, il bisogno di «disintegrare» e «ricostruire l'espressione»: la necessità di realizzare «un affinamento espressivo e terminologico della nostra conoscenza»⁴⁵ che possa restituire alle parole, al loro senso svuotato, sclerotizzato e pervertito, una piena immanenza con le cose, una presa immediata sulla nuda brutalità dei fatti. In fondo anche la parola, scrive Vittorini nel 1940, «può essere fatto», perché «può dare a un fatto non nuovo un significato nuovo»⁴⁶. E Pavese, alla vigilia della Liberazione, sente di «vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene»⁴⁷. È proprio a questa rivoluzione semantica che pensa il commissario Kim, nel *Sentiero dei nidi di ragno*, quando osserva che gli intellettuali partigiani

hanno una patria fatta di parole, o tutt'al più di qualche libro. Ma combattendo troveranno che le parole non hanno più nessun si-

⁴³ G. CAPRONI, *Un discorso infinito* (1946), in G. PEDULLÀ (a cura di), *Racconti della Resistenza*, Einaudi, Torino 2005, pp. 65 e 60.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁵ GADDA, *I viaggi la morte* cit., pp. 487 e 453.

⁴⁶ E. VITTORINI, *Le parole come fatti* (1940), in *id.*, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1957, p. 101.

⁴⁷ C. PAVESE, *Ritorno all'uomo* (20 maggio 1945), in *id.*, *La letteratura americana e altri saggi*, il Saggiatore, Milano 1978, p. 213.

gnificato, e scopriranno nuove cose nella lotta degli uomini e combatteranno così senza farsi domande, finché non cercheranno delle nuove parole e ritroveranno le antiche, ma cambiate, con significati insospettati⁴⁸.

In questo senso, la letteratura della Resistenza (che coincide solo in parte con la stagione neorealista) offre un osservatorio privilegiato sui secolari problemi di trascrizione verbale dell'esperienza: è un banco di prova decisivo con cui vagliare ragioni, obiettivi, funzioni, paradossi della scrittura realista, costretta a misurarsi con un referente drammaticamente vivo e coriaceo, irriducibile agli schemi convenzionali, sullo sfondo di una lotta – lo scontro totale della Seconda guerra – in cui «le esistenze degli individui e delle società sono state poste in condizioni estreme»⁴⁹. Il problema di un'intera generazione, suggerisce ancora Calvino, è lo stesso di ogni poetica autenticamente realista: esprimere con le parole «il sapore aspro della vita», «trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il* mondo»⁵⁰. Dunque, un problema soprattutto di forma, e non (solo) di contenuto, a dispetto dei comodi pregiudizi che riducono il neorealismo (come molti altri realismi) a un repertorio di temi. Un bisogno di trovare il tono, il taglio, il ritmo, la giusta postura espressiva con cui plasmare il «materiale grezzo» delle storie partigiane, con cui restituire il senso pieno di un'esperienza che non deve essere dimenticata né tradita ma che nessuno, a dispetto dei suoi sforzi, può illudersi di preservare intatta nella scrittura, con lo stupore, l'entusiasmo, l'odio, l'intensità accelerata e selvaggia, l'irripetibile temperatura morale ed emotiva. E mai, continua Calvino, «si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere. Il "neorealismo" per noi che cominciammo di lì, fu quello»⁵¹.

E fu anche, come molti hanno subito intuito, una straor-

⁴⁸ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), in ID., *Romanzi e racconti* cit., vol. I, p. 105.

⁴⁹ A. CASADEI, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000, p. 20.

⁵⁰ CALVINO, *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* cit., pp. 1186 e 1187.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1187.

dinaria occasione mancata, un catalogo di buone intenzioni sfumate in un ventaglio di esiti imperfetti, opere incompiute, progetti fallimentari. Per almeno due ragioni. Da un lato, il mito del documento, del fatto nudo e crudo, delle storie che «dovrebbero raccontarsi da sole»⁵² non poteva che sfociare, soprattutto tra i minori, in quel superficiale, «inevitabile cronachismo»⁵³ che per molti è stato il peccato capitale del neorealismo, incapace di giungere a un vero «approfondimento delle varie situazioni», di cogliere il «senso dell'uomo e della sua realtà»⁵⁴. Vivacissima, in questo senso, la protesta di Gadda:

Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto... Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia...⁵⁵.

D'altra parte, nemmeno i più raffinati e avvertiti «formalisti» sono riusciti a superare certe pregiudiziali ideologiche nel rapporto tra lo scrittore-intellettuale e la realtà rappresentata, con tutte le ambiguità del *populismo* indagato da Alberto Asor Rosa⁵⁶. Di qui, una sostanziale incapacità di raccogliere e di mettere a frutto la potenzialità epica di quella «stagione straordinaria dello spirito italiano», di quel «periodo crudo e miracoloso» che «fece credere possibile una letteratura come epica, carica d'un'energia che fosse insieme razionale e vitale, sociale ed esistenziale, collettiva e autobiografica»⁵⁷. Un po' come se

⁵² CORTI, *Il viaggio testuale* cit., p. 37. Cfr. anche ID., *Reale e realismi*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000, pp. 418-19.

⁵³ SALINARI, *La questione del realismo* cit., p. 44.

⁵⁴ R. Bilenchi, in C. BO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Rai, Torino 1951, p. 54; e N. GALLO, *La narrativa italiana del dopoguerra* (1950), in MILANINI (a cura di), *Neorealismo* cit., p. 107.

⁵⁵ C. E. GADDA, *Un'opinione sul neorealismo* (1950), in ID., *I viaggi la morte* cit., p. 630.

⁵⁶ Cfr. A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma 1965, pp. 160-61.

⁵⁷ I. CALVINO, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1960), in ID., *Saggi* cit., vol. I, p. 66.

l'avventura resistenziale avesse potuto recuperare in piena modernità quella funzione antropologica che Benjamin vedeva condannata dalla storia, con l'estinzione degli «infiniti narratori anonimi»: la «capacità di scambiare esperienze»⁵⁸; come se la fioritura di una tradizione orale nata dal basso, in un nesso organico tra *Erlebnis* e parola, avesse potuto riannodare quel «filo del racconto» che a Musil sembrava irreparabilmente spezzato. Non più, dunque, quella povertà di «esperienza comunicabile»⁵⁹ che ha portato al declino l'arte della narrazione; non più un «mondo di qualità senza uomo, di esperienze senza colui che le vive»⁶⁰, ma un'inattesa convergenza tra individuo e destino in cui il racconto possa «rappresentare i fatti della vita nel loro determinarsi reciproco», «chiarire in quale maniera di continuo si trasformi la vita, e per quali svolgimenti si formino in essa le vicende degli uomini»⁶¹. Di fatto, scriveva Debenedetti nel 1947, la guerra era stata una collettiva discesa agli inferi, una rituale *Nekuia*; ed era lecito sperare che gli uomini, usciti a rivedere le stelle dopo la notte nazifascista, recuperassero il «senso delle costellazioni» e riuscissero a disegnare sulle proprie teste un «cielo a cupola», il «più favorevole al pronunciarsi di un'epica», «lungo le curvature del quale i destini dei personaggi si iscrivono e prendono disegno»⁶².

Eppure, per riprendere la parola d'ordine del dibattito sul realismo avviato da Emilio Sereni alla fine del 1948, gli scrittori di questa generazione non sono riusciti a *essere come Omero*: non hanno fatto davvero i conti con le insidie dell'Io, nel suo rapporto dialettico con la realtà oggettiva, né hanno saputo ricondurre la «frammentaria epopea»⁶³ resistenziale a quella *totalità*, a quell'immanenza del senso nella vita che è il fondamentale tratto distintivo dell'epi-

⁵⁸ BENJAMIN, *Il narratore* cit., pp. 248 e 247.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 248.

⁶⁰ MUSIL, *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, p. 171.

⁶¹ F. CALAMANDREI, *Raccontare significa chiarire a noi stessi la vita* (1945), citato in FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista* cit., p. 106.

⁶² G. DEBENEDETTI, *Personaggi e destino* (1947), in *id.*, *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Mondadori, Milano 1999, p. 920.

⁶³ CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno* cit., p. 1201.

ca⁶⁴. Nel dicembre del '48, intervenendo nel dibattito, Calvino si chiedeva come poter giungere

a quel realismo «totale», a quella capacità omerica di far nascere la poesia quasi direttamente dalla natura e dalla storia, «come se l'autore non ci fosse» [...] Perché noi non siamo Omero? Perché non sappiamo ancora raggiungere quella coralità realistica e storica che i nostri maestri ammirano in letteratura, quel qualcosa che faceva ammirare sopra ogni altro a Marx ed Engels Balzac e a Lenin Tolstoj, indipendentemente dalle idee che professavano?⁶⁵.

È davvero uno degli ennesimi paradossi della letteratura che proprio lo scrittore meno impegnato, il meno neo-realista, il meno coinvolto nel fervore polemico di programmi e dibattiti sia riuscito a cogliere il senso individuale e collettivo, storico e universale, realistico ed epico di quell'esperienza fondamentale. È stato Beppe Fenoglio, osserva Calvino, «a fare il romanzo che tutti avevamo sognato», «il libro che la nostra generazione voleva fare»: è stato lui a raccontare la «vera essenza» della guerra partigiana, il «quid elementare»⁶⁶ che troppi scrittori hanno ricoperto con un involucro di materiali inerti, fatti bruti, immagini mitizzate, mistificazioni liriche. Perfino in ambito storiografico si riconosce che la sua «trilogia» (*Primavera di bellezza*, *Il partigiano Johnny*, *Una questione privata*) abbraccia «tutta la complessità del reale, ostinatamente negatasi alla conoscenza degli storici»⁶⁷. E questo, per colmo di paradosso, nel travaglio di una scrittura che tende progressivamente a scollarsi dall'immediatezza dell'esperienza vissuta, dei fatti realmente accaduti, delle parole annotate in presa diretta sui taccuini durante le azioni di guerra. Una scrittura, come ha notato Meneghello, che offre una miscela di «straordinario» e di «vero», quella combinazione di «sorpresa» e di «assoluta attendibilità» che è «la virtù senza nome delle più alte scritture letterarie, la loro nou-

⁶⁴ Cfr. LUKÁCS, *Teoria del romanzo* cit., p. 62.

⁶⁵ I. CALVINO, *Saremo come Omero!* (1948), in *ID.*, *Saggi* cit., vol. I, p. 1485.

⁶⁶ *ID.*, *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* cit., pp. 1201, 1202 e 1197.

⁶⁷ G. DE LUNA, *La Resistenza tra storiografia e letteratura*, in «Il Ponte», LI, gennaio 1995, n. 1, p. 121.

menica qualità suprema»⁶⁸. Davvero paradigmatico, in questo senso, il riuso consapevole del *romance* in *Una questione privata*, un libro dall'«intreccio romantico» ambientato «non già *sullo sfondo* della guerra civile in Italia, ma *nel fitto* di detta guerra»⁶⁹. Un libro, dice ancora Calvino,

costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente nella memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia⁷⁰.

In un certo senso, l'instancabile ricerca espressiva di Fenoglio può essere considerata il culmine di quella sollecitazione della parola che ha segnato un'intera generazione di scrittori, e che trova in Gadda l'altro suo grande (e diversissimo) interprete. Fenoglio – ha osservato infatti Guido Guglielmi – deforma la lingua «perché non la trova adeguata all'oggetto», perché cerca una parola *altra*: una parola fluida, dinamica, per certi versi arbitraria, continuamente reinventata e transcodificata, che possa giungere a una piena «rivelazione delle cose»⁷¹. Per questo è «scrittore di un realismo liberato»⁷², che sa restituire l'essenza del reale nella piena consapevolezza della finzione, decostruendo il principio mistificante (e l'ideologia) di una mimesi diretta che prescinda dal filtro dell'immaginazione romanzesca. Anche per lui, in fondo, il *romance* offre quell'opportunità unica che vi ravvisava Henry James: è «esperienza liberata», che permette allo scrittore di raggiungere «la massima intensità»: è esperienza affrancata dal peso e dal vincolo della vita ordinaria, sottratta ai codici della verosimiglianza, «senza i controlli del nostro senso generale

⁶⁸ L. MENEGHELLO, *Il vento delle pallottole*, in ID., *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Rizzoli, Milano 2004, p. 50.

⁶⁹ Lettera di B. Fenoglio a L. Garzanti dell'8 marzo 1960, citata in B. FENOGLIO, *Romanzi e racconti*, a cura di D. Isella, Einaudi-Gallimard, Torino 1992, pp. 1509-10.

⁷⁰ CALVINO, *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* cit., p. 1202.

⁷¹ G. GUGLIELMI, *I materiali di Beppe Fenoglio*, in ID., *La prosa italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1998, vol. II, p. 143.

⁷² *Ibid.*, p. 153.

del "modo in cui avvengono le cose" »⁷³. Forse allora ha ragione Jorge Semprun, quando si interroga sulla rappresentazione del più inverosimile dei referenti, la Shoah:

Non che l'esperienza vissuta sia indicibile. È caso mai invivibile, che è tutt'altra cosa, e si capisce. È qualcosa che non riguarda la forma di un racconto possibile, ma la sua sostanza. Non tanto la sua articolazione quanto la sua densità. Soltanto coloro che sapranno fare della loro testimonianza un oggetto artistico, uno spazio di creazione, o di ricreazione, riusciranno a raggiungere questa sostanza, questa densità trasparente. Soltanto l'artificio di un racconto abilmente condotto riuscirà a trasmettere in parte la verità della testimonianza⁷⁴.

3. *Sfide al labirinto.*

È difficile, in effetti, immaginare una smentita più bruciante e drammatica di quell'intramontabile sortilegio che si ostina a fondare la verità sul criterio della corrispondenza, della classica *adæquatio* tra linguaggio e mondo. In fondo, se l'orizzonte epistemico del secondo Novecento è stato dominato dal paradigma linguistico, è anche perché il secolo delle ideologie ha saputo sfruttare nel più efficace e perverso dei modi il potere mistificante della parola, la sua viscosità retorica, la sua inesauribile duttilità semantica nel plasmare modelli del reale e sedicenti 'verità', che trovano il loro culmine e il loro emblema nel diabolico motto sul portale di Auschwitz. Di qui, in campo artistico, l'oltranza espressiva con cui le varie ondate di avanguardie hanno tentato di deformare, distorcere, ripulire il linguaggio dai suoi aloni semantici e dal suo lungo commercio con l'impostura, finendo talvolta per attraversare «tutti gli stadi di una solidificazione progressiva» che ha ricondotto la scrittura a una dimensione oggettuale, a una sorta di nuda co-salità segnica, al suo asintotico «grado zero»⁷⁵. Se c'è un

⁷³ H. JAMES, *Prefazione all'Americano*, in ID., *Le prefazioni cit.*, p. 80.

⁷⁴ J. SEMPRUN, *L'Écriture ou la vie* (1994) [trad. it. *La scrittura o la vita*, Guanda, Parma 1996, p. 20. Ringrazio Orsetta Innocenti per avermi segnalato questo brano].

⁷⁵ R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) [trad. it. *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982, p. 5].

tratto comune fra alcuni scrittori impropriamente ricompresi sotto una stessa etichetta (Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, Pinget, Ollier, Simon, Beckett), è proprio la battaglia, l'incessante corpo a corpo con la parola, nel tentativo di sottrarla a quell'incrostazione di sensi che rende opaco e inautentico ogni rapporto con il mondo. Ben lungi dal designare una scuola, osserva infatti Robbe-Grillet, l'espressione *nouveau roman* si limita a riunire «tutti coloro che cercano nuove forme romanzesche, capaci di esprimere (o di creare) nuove relazioni tra l'uomo e il mondo, tutti coloro che sono decisi a inventare il romanzo, cioè a inventare l'uomo»⁷⁶. In questo senso, la scabra oggettività descrittiva di Robbe-Grillet, il riuso straniante dello stereotipo della Sarraute, la decostruzione sintattica di Simon, la parodia derisoria e autoreferenziale di Beckett sono altrettante forme con cui dar voce a una stessa, condivisa constatazione: «siamo entrati nell'età del sospetto»⁷⁷.

E il genio del sospetto investe ogni cosa, scalzandone le basi: società, ideologia, impegno politico, tradizione, letteratura, strutture narrative, linguaggio: va in cerca di un romanzo nuovo perché non può più credere al vecchio, perché ascrive al codice della mistificazione borghese il culto dei «piccoli fatti veri», il dogma della verosimiglianza, il meccanismo teleologico dell'intreccio, la caratterizzazione sociologica e psicologica del personaggio, e in generale il bisogno irrefrenabile di metaforizzare la realtà, di iscriverla in un sistema di significazione che la spieghi, la critichi, la commenti, ne esprima il senso *profondo*. È appunto «la destituzione dei vecchi miti della "profondità"», secondo Robbe-Grillet, uno degli obiettivi del nuovo romanzo: perché «il mondo non è né significativo né assurdo. Il mondo, semplicemente, è»⁷⁸. E se «le cose sono quello che sono», se «non si può cambiare niente nella realtà»⁷⁹, l'unica opzione possibile è votarsi a un inventario scrupoloso, a una descrizione tanto precisa quanto impassibile, a un'antime-

⁷⁶ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman* cit., p. 9.

⁷⁷ SARRAUTE, *L'Ère du soupçon* cit., p. 63.

⁷⁸ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman* cit., pp. 22 e 18.

⁷⁹ ID., *La Jalousie* (1957), Éditions de Minuit, Paris 1990, p. 83.

tafisica della *presenza* che riconduca le cose alla loro qualità primaria e irriducibile: il fatto di *esserci*, dure, solide, concrete, semanticamente opache, iscritte in una pura superficie di luci e colori, forme e materiali, geometrie e misure, prospettive e resistenze ottiche, e con un'unica certezza negativa: che non c'è più niente *al di là*.

È dunque difficile, su queste basi, negare la coerenza con cui Robbe-Grillet ha sempre voluto presentarsi nei panni dello scrittore 'realista', sia pure passando da un iniziale «realismo oggettivo» a un successivo «realismo soggettivo»⁸⁰. In ogni caso, la critica alla tradizionale illusione romanzesca non mira a un divorzio tra scrittura e mondo ma alla nascita di un «nuovo realismo», di una «scrittura realista di un genere sconosciuto», lontana tanto dal naturalismo quanto dall'onirismo metafisico⁸¹. Che poi, al di là di Robbe-Grillet, «la concezione del realismo [...] vari considerevolmente da uno scrittore all'altro»⁸², non riesce a occultare un evidente, forse paradossale dato di fatto: «i partigiani dell'anti-romanzo vogliono che la letteratura si mantenga fedele alla realtà»⁸³. Per questo, scrive Raymond Jean, «tutto può essere rimproverato al romanzo contemporaneo tranne la mancanza di realismo», la presunta «ostinazione a rifiutare la realtà»⁸⁴. È la consueta dinamica del *realismo innovatore*, che rifiuta i canoni mimetici precedenti perché li sente schiavi dello stereotipo e della convenzione, inadatti a rappresentare una mutata concezione dell'uomo e del suo essere nel mondo.

Il problema, ancora una volta, è l'instabilità epistemica del termine di riferimento (la 'realtà'). Parlando dell'*Anno scorso a Marienbad*, Robbe-Grillet nota che

tutta la questione è di sapere se l'incertezza che viene attribuita alle immagini del film è esagerata in rapporto a quella che ci circonda nella vita quotidiana, oppure se è dello stesso ordine [...]

⁸⁰ GENETTE, *Figure I* cit., p. 67.

⁸¹ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman* cit., p. 13 (cfr. anche p. 140).

⁸² R. OUELLET, *Introduction*, in ID. (a cura di), *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, Garnier Frères, Paris 1972, p. 9.

⁸³ J. BLOCH-MICHEL, *Le Présent de l'indicatif* (1963) [trad. it. *L'indicativo presente*, Bompiani, Milano 1965, p. 37].

⁸⁴ JEAN, *La Littérature et le réel* cit., pp. 265 e 266.

Se il mondo è veramente così complesso dobbiamo ritrovare la sua complessità. Ancora una volta per desiderio di realismo⁸⁵.

Sembra davvero l'ennesimo paradosso. Spirito d'avanguardia, tensione sperimentale, destrutturazione formale, ricerca sul linguaggio, poetica dell'anti-romanzo: e tutto al servizio del più antico e prevedibile bisogno mimetico: offrire la rappresentazione precisa e fedele di un mondo che, a partire dagli anni Cinquanta, registra una serie di nuovi, dirompenti fenomeni socioeconomici, dallo sviluppo del capitalismo avanzato all'invasione delle merci, dalla reificazione del soggetto al naufragio nel «mare dell'oggettività»⁸⁶, dalla diffusione capillare dei *media* alla nascita di una cultura di massa in cui l'identità del singolo si riduce a un anonimo numero di matricola. Una nuova realtà umana e sociale che richiede insomma nuovi mezzi espressivi, nonché una critica spietata alle convenzioni del romanzo tradizionale. È per questo che, secondo Lucien Goldmann, opere come *Le gomme* o *Il voyeur* sono «due dei libri più realisti della letteratura romanzesca contemporanea»⁸⁷.

È vero, d'altro canto, che qualunque lettura più o meno lukacsiana del *nouveau roman* finirebbe per travisarne il carattere specifico, il dinamismo latente, la tendenza a reimpostare il rapporto tra finzione e realtà al di fuori dell'opposizione tra soggetto e oggetto. Nell'estetica di questi scrittori, osserva Raymond Jean, «non c'è da un lato la cosa scritta e dall'altro la cosa reale: c'è un costante superamento dialettico di questa opposizione nell'atto di scrivere come nell'atto di leggere»⁸⁸. Ovviamente, è un processo che implica la possibile sospensione (o il blocco completo) della dimensione transitiva e che alimenta una debordante, indefinita espansione di testualità a scapito del rapporto tra linguaggio e mondo. Butor, illustrando il «realismo ottico» dei nuovi romanzi, nota infatti che l'«attenzione riservata agli oggetti conduce necessariamente a conside-

⁸⁵ Cit. in GENETTE, *Figure I* cit., p. 66.

⁸⁶ Cfr. I. CALVINO, *Il mare dell'oggettività* (1959), in *Id.*, *Saggi* cit., vol. I, pp. 52 sgg.

⁸⁷ GOLDMANN, *Per una sociologia del romanzo* cit., p. 197.

⁸⁸ JEAN, *La Littérature et le réel* cit., p. 17.

rare le caratteristiche del libro stesso in quanto oggetto, all'utilizzazione sistematica del suo spazio»⁸⁹. Il libro, le sue pagine, la sua materialità cartacea come spazio di sviluppo della scrittura (e della lettura). Inevitabilmente, il romanzo tende ad assumere una dimensione metaletteraria e riflessiva, diventa una ricerca su se stesso che ha come obiettivo, o come punto di non ritorno, l'interrogazione sulle possibilità stesse della scrittura romanzesca. È il momento in cui, come suggerisce l'efficace chiasmo di Ricardou, «la scrittura di un'avventura» lascia il posto all'«avventura di una scrittura»⁹⁰, un processo che matura soprattutto nella seconda metà degli anni Sessanta e che trova il suo sbocco e la sua teorizzazione nel gruppo parigino di «Tel Quel». Del resto, la direzione era già stata indicata dallo stesso Robbe-Grillet: «l'opera non è una testimonianza su una realtà esterna, ma è essa stessa la propria realtà»; il romanzo «non serve a esporre, a tradurre cose esistenti prima di lui, al di fuori di lui. Non esprime, ma ricerca. E ciò che ricerca è se stesso»⁹¹.

Il dogma del realismo ingenuo, che postula un dato preesistente alla rappresentazione e un'assimilazione diretta (illusoria) tra realtà e finzione, viene dunque sovvertito alle fondamenta. Personaggi ed eventi non hanno altra 'realtà' al di fuori di quella che si instaura nella (e attraverso la) scrittura, che a sua volta, dice Claude Simon, ci narra «la sua stessa avventura e i suoi sortilegi»⁹². Giunge così alle estreme conseguenze quell'istanza antireferenziale che attraversa tutta la cultura novecentesca, dalle avanguardie storiche alle neoavanguardie, dalla linguistica strutturale alla decostruzione, dallo straniamento di Brecht all'estetica negativa di Adorno o Blanchot, passando appunto per la concezione della *scrittura* elaborata da Barthes, Derrida,

⁸⁹ M. BUTOR, *Recherches sur la technique du roman* (1964) [trad. it. *Ricerche sulla tecnica del romanzo*, in ID., *6 saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo* cit., p. 186.

⁹⁰ J. RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seuil, Paris 1967, p. 111.

⁹¹ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman* cit., pp. 132 e 137.

⁹² C. SIMON, *Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier* (1972), in COULET (a cura di), *Idées sur le roman* cit., p. 419.

Foucault, Julia Kristeva o Philippe Sollers. C'è infatti una differenza sostanziale e incolmabile, dice ancora Ricardou, tra un albero reale e un albero in un libro, per quanto l'autore si sforzi di rendere *somigliante* la sua descrizione. Scrivere (e leggere) è penetrare in un altro mondo, governato da altri codici e regole, che solo a una certa distanza può dirci qualcosa sul reale: «è attraverso il suo *scarto essenziale* che la letteratura interroga il mondo»⁹³. Ed è proprio in questo scarto, in questa vischiosa intercapedine che si apre lo spazio intermedio della finzione, al di là di qualunque opposizione o dialettica tra oggettivo e soggettivo, esteriore e interiore, reale e immaginario. Finzione – scrive Foucault – in quanto «nervatura verbale di ciò che non esiste», in quanto «allontanamento proprio al linguaggio, – un allontanamento che ha luogo in esso, ma che in ogni caso lo distende, lo disperde, lo suddivide, lo apre»⁹⁴.

Bisogna dire che gli ultimi decenni del Novecento, anche in ambiti in cui il furore teorico e ideologico è assai meno intenso, vedono una generalizzata perdita di terreno del realismo, attaccato in quanto illusione, feticcio, ideologia, o soppiantato da modalità rappresentative emotivamente più gratificanti e più adatte a una logica del consumo culturale di massa. L'estetica postmodernista, nelle sue varie ed eterogenee articolazioni, ha tentato di aggirare o di mettere definitivamente in soffitta il problema millenario della *mimesis*, concetto sostanzialmente non pertinente per un'idea di letteratura fondata su categorie e procedimenti come l'artificio, il gioco, il citazionismo, l'autoreferenzialità, la parodia, la contaminazione tra letteratura 'alta' e 'bassa', l'ibridazione tra diversi generi, codici e *media* espressivi.

Particolarmente significativa, in questo contesto, la ripresa consapevole del *modo* letterario che più di ogni altro si è scontrato, fuso, intrecciato con la moderna narrativa realista, il suo doppio più o meno oscuro e rimosso, la sua eterna spina nel fianco, sempre pronto a rinascere e a blan-

⁹³ RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman* cit., pp. 19-20.

⁹⁴ M. FOUCAULT, *Distance, aspect, origine* (1963), in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Éditions du Seuil, Paris 1968, pp. 21-22.

dire l'immaginario con le sue lusinghe mitiche e simboliche. Nel 1890, stilando un bilancio dei limiti e dei meriti del realismo, Edmund Gosse diceva che il pubblico aveva ormai assaggiato la mela della conoscenza, che non sarebbe stato più possibile tornare «alle inanity e alle impossibilità del vecchio intreccio "ben fatto", ai bambini scambiati in culla, all'eroina angelica e all'eroe divino, alle virtù impossibili e ai vizi melodrammatici»⁹⁵. Evidentemente si sbagliava. Già negli anni Cinquanta, sul doppio fronte della teoria e della prassi narrativa, l'*Anatomia della critica* di Frye (1957) e la trilogia *fantasy* di Tolkien (ultimata nel 1955) gettano le basi per un rilancio in grande stile del *romance* che avrà ampio seguito nei decenni successivi, passando per *La donna del tenente francese* di John Fowles (1969) e giungendo ai più recenti tentativi di David Lodge, Antonia Byatt o Jonathan Coe, artefici di un «*romance* postmoderno»⁹⁶ che rifunzionalizza in modo raffinato e autocosciente le risorse del melodramma, dell'intreccio romantico o della *quest* cavalleresca. Fenomeno specificamente occidentale, questa ripresa del *romance* ha peraltro beneficiato dell'apporto decisivo delle letterature extraeuropee, spesso connotate da una miscela di reale e soprannaturale, da un'osmosi tra mondo umano e mondo animale, da un'instabilità ontologica e da una fluidità delle categorie spazio-temporali che vengono generalmente ricomprese sotto l'ambigua, corriva etichetta del *realismo magico*, principio estetico che «confonde le gerarchie spaziali ed etiche tra il reale e il fantastico, mettendo i due regni sullo stesso piano» e innescando «la "lotta" fra due codici di rappresentazione che si escludono a vicenda»⁹⁷.

Furore antireferenziale, oltranzismo linguistico, nuove avanguardie, ironia postmoderna, deriva metaletteraria, ripresa del *romance* e ampia diffusione di realismo magico, *real-maravilloso* o neofantastico: tendenze artistiche diver-

⁹⁵ GOSSE, *I limiti del realismo* cit., p. 328.

⁹⁶ Cfr. D. ELAM, *Romancing the Postmodern*, Routledge, London 1992, pp.

12 sgg.

⁹⁷ QAYSON, *Realismo magico, narrativa e storia* cit., p. 616.

sissime, fondate su assunti epistemologici e culturali quanto mai eterogenei, che sembrano tuttavia alleate nella lotta contro un nemico comune e nella tensione verso uno stesso obiettivo: evadere finalmente dallo squallido «carcere del realismo»⁹⁸. Forse allora è davvero conclusa, con almeno un secolo di proroga, quell'*età del realismo* che sembrava agli sgoccioli già alla fine dell'Ottocento. Forse rimane solo la storia di un'egemonia tanto persistente quanto conflittuale, i resti di un feticcio ideologico smascherato, l'ombra di un dogma estetico non più di moda e ormai ritenuto inadeguato, limitante, anche vagamente malinconico e polveroso.

Eppure, ancora una volta, la crociata antirealista appare non meno ideologica (e certo molto più rinunciataria) dell'estremismo contrario. Forse non c'è più spazio per le professioni di fede di Calvino «in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile»⁹⁹. Ma non per questo gli scrittori – almeno i *grandi* scrittori – possono rinunciare al compito di scendere in mezzo al guado, in quella zona franca dall'ambiguo statuto territoriale che costituisce lo spazio delle loro sfide quotidiane, del loro corpo a corpo con le mille insidie della parola. Nel 1960, declamando l'epitaffio funebre *In morte del Realismo*, Pasolini notava giustamente che «le opere e gli atti che il Realismo vi lascia | gli sopravvivono. Tale è la sua forza...»¹⁰⁰. Perché questa forza non potrà mai esaurirsi del tutto, almeno finché ci sarà bisogno di spiegazioni del mondo e di quelle cose – poche ma insostituibili – che solo la letteratura può ricercare e insegnare¹⁰¹. In una fase storica di travolgente invasione mediatica, ipertrofia informativa, strapotere dell'immagine, ambiguità ideologica e irrazionalismo trionfante, è ancora il momento – forse più che mai –

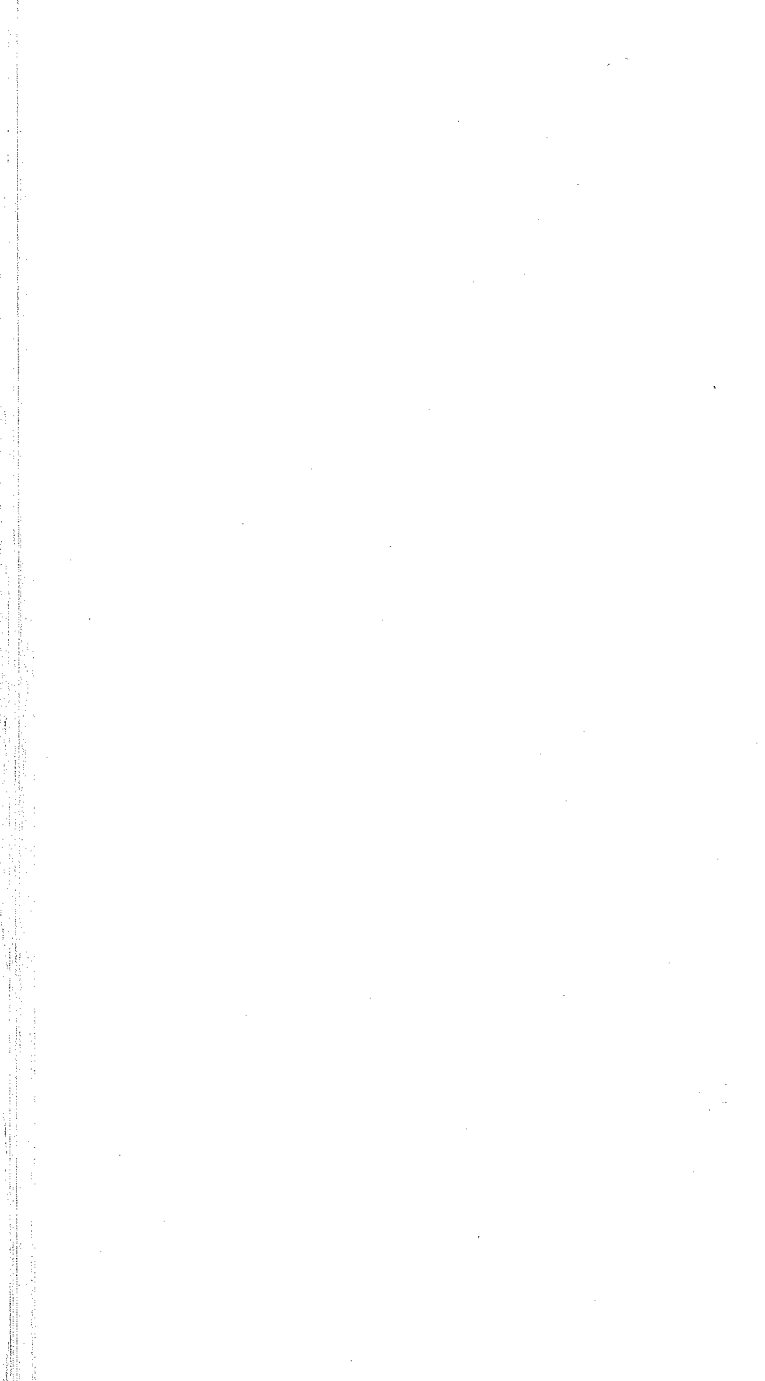
⁹⁸ C. FUENTES, *Geografía de la novela* (1993) [trad. it. *Geografia del romanzo*, Pratiche, Parma 1997, p. 17].

⁹⁹ I. CALVINO, *Il midollo del leone* (1955), in ID., *Saggi cit.*, vol. I, p. 21.

¹⁰⁰ P. P. PASOLINI, *In morte del Realismo* (1960), in ID., *La religione del mio tempo*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, vol. I, p. 1036.

¹⁰¹ Cfr. CALVINO, *Il midollo del leone cit.*, p. 21.

di lanciare la sfida al labirinto, di rivendicare una nuova istanza realista e un'idea di letteratura fondata sul potere insostituibile della parola come strumento di costruzione e di interpretazione del mondo. Qualcuno lo ha fatto, e lo sta ancora facendo. È dunque tempo di guardare le cose in prospettiva.



Parte terza
Prospettive

Let language shape the world.
DON DELILLO

Ripresa

Per un realismo plurale

La lotta con il mostro non sembra avere tradito le premesse. Le sue molte teste continuano a contorcersi e a rigenerarsi senza posa. E le domande, se non proprio inevase, sono rimaste sostanzialmente aperte: che cos'è il realismo? Qual è la sua natura? Quali i suoi tratti distintivi, le sue radici epistemologiche, i suoi presupposti teorici? Qual è il suo ruolo nella complessa interazione tra strategia autoriale, poetica, dato testuale, contesto, ricezione, giudizio critico ed estetico? Su quali criteri ci basiamo per stabilire se un testo è (o non è) realista, o addirittura per misurare il suo «grado di realismo»? Di fatto, sembra che l'unica via praticabile sia parafrasare un po' goffamente Wittgenstein: «tutto dipende da ciò che tu intendi per "realismo"», che peraltro non è una risposta ma solo un modo per eludere le domande¹.

È infatti bastato tracciare un rapido e assai scorciato percorso nella tradizione del *novel* occidentale per allargare a dismisura il «sacco di Jakobson», per accumulare un'eterogenea massa di dati sulla nostra iniziale, circospetta esitazione nomenclatoria, costretta a registrare l'ambiguità e la fluidità semantica di un concetto continuamente ricodificato da definizioni corrive, forzature strategiche e ideologie contingenti, forse prigioniero di troppi paradossi. Se Flaubert, Tolstoj o George Eliot sono indubbiamente, canonicamente realisti, come negare una legittima patente di realismo a Dostoevskij, Joyce, Virginia Woolf o Robbe-Grillet? Come giustificare, d'altra

¹ Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen* (1953) [trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999, p. 35].

parte, la dialettica interna, quell'implicita tensione anti-realista che abbiamo riscontrato anche negli autori piú tenacemente votati all'osservazione del mondo reale, da Balzac a Stendhal, da Thackeray a Zola? Per non parlare del realismo 'di ritorno' dei testi apparentemente non mimetici. Abbiamo visto l'eloquente caso di Hoffmann; ma «anche Kafka, a suo modo, e forse piú rigorosamente di tutti, osserva la vita»², con la sua suprema abilità nel rendere verosimile l'assurdo, con l'irripetibile combinazione di precisione descrittiva e trascendenza che alimenta il paradosso – e il fascino – dei suoi testi. «Amo Balzac perché è visionario», diceva Calvino, e «amo Kafka perché è realista»³. Difficile allora resistere alla tentazione di allargare la prospettiva, di ampliare i confini dello spazio mimetico: difficile rinunciare alla lusinga nobilitante di un realismo «piú profondo», di un realismo «in un senso piú alto» che disdegna la banale conformità all'esistente e che esibisce la propria irrealtà come garanzia di una superiore verità sul mondo. Se le cose stanno così, è difficile contraddire Elsa Morante quando dichiara che un romanzo «è sempre realista: anche il piú favoloso! E tanto peggio per i mediocri che non sanno riconoscere la sua realtà!»⁴.

Il rischio, ovviamente, è scivolare in un regime di senso *confusivo*⁵ che alimenta l'indistinzione, abbatte le frontiere, livella identità e articolazioni in un'indifferenziata vaghezza semantica. Nemmeno i comuni anticorpi del discorso possono fare piú di tanto: virgolette, aggettivi, sinonimi, perifrasi o precisazioni sono strategie di difesa adatte a una prassi retorica territoriale, ma sostanzialmente inefficaci per un approccio teorico a tutto campo. Così, *realismo* finisce per diventare il solito grimaldello semanti-

² DEBENEDETTI, *Personaggi e destino* cit., p. 117. Sul realismo di Kafka cfr., tra gli altri, STERN, *On Realism* cit., p. 136; LUKÁCS, *Il significato attuale* cit., p. 896; H. LEVIN, *On the Dissemination of Realism*, in ID., *Grounds for Comparisons*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1972, p. 251.

³ I. CALVINO, *Risposte a 9 domande sul romanzo* (1959), in ID., *Saggi* cit., vol. I, p. 1529.

⁴ E. MORANTE, *Sul romanzo* (1959), in ID., *Pro o contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 1987, p. 50.

⁵ Cfr. BOTTIROLI, *Teoria dello stile* cit., pp. 30-31.

co, un «termine pigliatutto»⁶ a cui ricondurre ogni forma di espressione letteraria (o addirittura artistica). E alle sue spalle, dietro la sua sconcertante vaghezza, l'abituale e generica brutalità disgiuntiva: se non si può definire e distinguere, allora tutto è realismo (o niente lo è). La teoria resta al palo.

Forse c'è un unico modo per sconfiggere (o almeno addomesticare) questa strana Idra. Forse bisogna cambiare le regole, giocare d'astuzia, perfino barare. E magari raccontarsi un'altra storia. Ripescare un'altra trama dal serbatoio dell'immaginazione mitologica e mettersi nei panni di Perseo, eroe della visione indiretta, che non guarda in faccia la Medusa ma che cattura la sua immagine riflessa nello scudo. Rimbalzo ottico, visione di scorcio, strategia obliqua con cui cambiare l'approccio, affrontare il problema «con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica»⁷. Impossibile guardare il mostro negli occhi e azzardare l'ennesimo gesto definitorio, l'eterno miraggio dell'etichetta e della nomenclatura («il realismo è...»), pena la riduzione a un'unica, pietrificata 'verità' da gettare nell'arena delle tesi e dei dogmi contrapposti. Il fatto è che il realismo non è un oggetto specifico, né un dato che si possa etichettare una volta per tutte con un designatore rigido. Forse ce lo possiamo di nuovo raffigurare – con metafore tanto suggestive quanto imperfette – come un guado, una terra di mezzo, uno spazio di transizione (e di transcodificazione) tra universi non omogenei – mondo e linguaggio, empiria e simbolo, esperienza e scrittura.

Quel che ci serve è allora uno *scarto metodologico*, una sorta di mossa del cavallo che possa ridefinire obiettivi, parametri e prospettive del discorso. Dunque, non un contenuto descrittivo ma un metodo; non una tesi più o meno originale ma un insieme di strumenti con cui misurare questa terra di mezzo, con cui delimitare i suoi presupposti e le sue condizioni di possibilità; non l'ennesima asserzione dogmatica (e opinabile) ma la comprensione di uno sguardo più ampio, che sappia giocare su vari piani, intrecciare

⁶ PRENDERGAST, *The Order of Mimesis* cit., p. 22.

⁷ CALVINO, *Lezioni americane* cit., p. 635.

relazioni e riflettere diversi punti di vista. Per farlo ci serve anche il coraggio, forse la noncuranza *vieux jeu* di ricorrere a una logica fermamente anti-decostruttiva, assumendo e praticando quella «presunta esteriorità del meta-linguaggio»⁸ che la decostruzione critica in nome di una più raffinata posizione strategica, di una consapevole «complicità metafisica» tra il discorso e il suo oggetto⁹. Dobbiamo insomma postulare, rinnovando l'antico sogno di Archimede, un ipotetico punto di appoggio esterno, un approccio metadiscorsivo che possa trascendere la singolarità delle accezioni specifiche e delle manifestazioni contingenti per accedere a un modello euristico sopra-ordinato.

Non basta, per questo, limitarsi a una semplice diagnosi della molteplicità, facendo della *quantità* (tutti i 'realismi' prodotti dalla storia) uno spettro teorico tanto paralizzante quanto assolutorio. Non basterebbe nemmeno inventariare, se pure fosse possibile, tutte le singole posizioni e occorrenze, in una sorta di enciclopedia o repertorio totalizzante non molto lontano dalla *bêtise* di Bouvard e Pécuchet o dal delirio analitico del Funes di Borges. La logica dello scarto metodologico ci porta invece verso un modello *integrato* e *plurale*, verso una concezione complessa, flessibile e articolata in livelli categoriali distinti, in assenza dei quali il concetto di realismo non può che continuare ad alimentare la sua entropica ambiguità. Del resto, i precedenti non mancano.

Nelson Goodman, ad esempio, ci ha insegnato a riformulare l'interrogazione sulla natura del fatto estetico: ci ha suggerito di tradurre la metafisica, insolubile domanda *che cos'è l'arte?* nella più circostanziata e praticabile *quando è arte?*, enucleando alcuni «aspetti» o «sintomi dell'estetico» intesi come «caratteristiche che precisamente sono distintive, o indicative, della simbolizzazione che costituisce il funzionare come opera d'arte»¹⁰. In questo senso, «un sintomo non è una condizione necessaria né sufficiente del-

⁸ J. CULLER, *Poststructuralism Criticism*, in «Style», XXI, 1987, n. 2, p. 174.

⁹ J. DERRIDA, *L'Écriture et la différence* (1967) [trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1990, p. 362].

¹⁰ GOODMAN, *Vedere e costruire il mondo* cit., p. 80.

l'esperienza estetica, ma semplicemente tende ad esservi presente accanto ad altri sintomi dello stesso tipo»¹¹, in una logica di *coniunzioni* e *disgiunzioni* da cui scaturiscono varie combinazioni possibili. È proprio in base a questo schema logico che possiamo identificare alcuni *aspetti del realismo*, livelli categoriali distinti la cui funzionalità euristica può giocare tanto sull'asse diacronico quanto su quello sincronico: da un lato, sul piano storico-letterario, può spiegare la pluralità e la variabilità delle concezioni del realismo, dovute all'accentuazione dell'uno o dell'altro aspetto; d'altro lato, sul piano analitico, permette di valutare la densità realistica di un testo in base alla presenza/assenza e alle specifiche combinazioni dei vari aspetti.

Nello specifico, la struttura dell'opera e la dinamica della comunicazione letteraria ci portano a enucleare quattro aspetti, quattro diversi livelli di articolazione attraverso i quali leggere e scomporre qualunque fenomeno di scrittura realistica:

- 1) livello *tematico-referenziale*. È il realismo del *dictum*, del *ciò-di-cui-si-scrive*, relativo a quell'universo composito di oggetti, personaggi, azioni, eventi, ambienti, situazioni e problemi che Roman Ingarden chiamava «oggettività rappresentate»¹², a cui il «principio di scostamento minimo» attribuisce proprietà il più possibile omogenee a quella dell'esperienza empirica (sottomissione alle leggi naturali, coerenza logica; storicità, contemporaneità, familiarità, tipicità politico-sociale ecc.);
- 2) livello *stilistico-formale*. È il realismo del *modus*, del *come-si-scrive*, demandato a uno specifico repertorio di tecniche, risorse retoriche e procedimenti espressivi con cui un testo produce e mantiene la cosiddetta «illusione realista» (impersonalità, punto di vista soggettivo, ipertrofia dei sistemi descrittivi, mimesi linguistica, uso dei dettagli, precisione denotativa ecc.);

¹¹ ID., *I linguaggi dell'arte* cit., p. 217. Un modello metodologico altrettanto efficace potrebbe essere quello fenomenologico di Luciano Anceschi.

¹² Cfr. INGARDEN, *The Literary Work of Art* cit., pp. 217 sgg.

- 3) livello *semiotico*. È il realismo del codice, innervato in quella complessa, ramificata trama culturale che regola la decodifica di un testo e che ne stabilisce la conformità rispetto a un insieme di contesti storicamente determinati (opinioni, ideologie, convenzioni, modelli di comportamento, sistemi di verosimiglianza, schemi di rappresentazione, orizzonti epistemologici, visioni del mondo ecc.);
- 4) livello *cognitivo*. È il realismo della relazione estetica, che proietta il mondo del testo nell'orizzonte d'esperienza del lettore, o che – nei termini di Paul Ricoeur – collega «ciò che sta a monte e a valle della configurazione poetica», nella mediazione ermeneutica tra il mondo *descritto* e *prefigurato* dall'autore (*mimesis* I), il mondo *configurato* nell'opera (*mimesis* II) e il mondo *ridescritto*, *rifigurato* agli occhi del lettore (*mimesis* III)¹³.

Detto questo, sarebbe ovviamente assurdo tentare di disegnare in astratto una griglia combinatoria binaria, secondo una tabella di equivalenze tanto rigorosa quanto inservibile: assenza di aspetti = testo non realista; presenza di almeno un aspetto = testo realista; congiunzione e disgiunzione di due o più aspetti = testo più o meno realista. Significherebbe farsi sfuggire l'intrinseca complessità, la densità significativa di ogni testo letterario, la cui indefinita quintessenza – come la «cifra nel tappeto» di Henry James – è disseminata in ogni singola parola o giro di frase, annidata in una porosa materia verbale fitta di pieghe, fratture, cicatrici, punti ciechi. Meglio, molto meglio, verificare la funzionalità del modello su un testo-campione che ne possa esemplificare (e al limite contraddire) le proprietà, una sorta di laboratorio induttivo da cui ricavare le categorie generali del realismo letterario passandole al vaglio dell'analisi testuale. E c'è un testo, uscito nel 1997, che più di altri riesce a giocare in modo integrato sui quattro livelli della *mimesis*. Un testo plasmato dalla sapienza verbale di un grande scrittore, di un formidabile artefice

¹³ Cfr. RICŒUR, *Tempo e racconto* cit., vol. I, pp. 80 sgg.

di parole. Un testo che per ricchezza tematica, raffinatezza stilistica, complessità semiotica e pregnanza ermeneutica sembra sfidare uno dei più vacui e trionfanti *clichés* della cultura postmoderna, a cui pure viene abitualmente ricondotto: cioè l'impossibilità – o l'attardata goffaggine – di formulare giudizi di valore, quel disdicevole vizio modernista di distinguere tra buoni e cattivi scrittori. Certo, tutti siamo convinti che «le opere d'arte non sono cavalli da corsa» e che «puntare sul vincitore non è l'obiettivo primario»¹⁴. Eppure, il fatto che il canone sia rimescolato, che il pubblico *highbrow* sia confuso con quello *lowbrow*, che i generi e i *media* espressivi siano ormai fittamente ibridati non è un alibi sufficiente per rinunciare a distinguere l'intonazione di uno stile e la forza modellizzante di un'idea di letteratura. Perché questo, e molto altro, è *Underworld* di Don DeLillo.

¹⁴ GOODMAN, *I linguaggi dell'arte* cit., p. 225.

1. *Temi.*

È proprio vero: la storia (almeno quella letteraria) si ripete. Procede per cicli e schemi collaudati, cercando di ricondurre il complesso al semplice e di attrarre il nuovo nell'orbita del noto. E non poteva certo essere DeLillo, autore ormai canonizzato, beneficiario di una preziosa intersezione di consensi tra best-seller e programmi universitari, a eludere l'automatismo critico delle etichette e delle nomenclature. Ecco dunque uno scrittore indubbiamente «realista, con la sensibilità di un angelo-registratore e il mestiere di un artista consumato»¹; oppure un «neorealista, uno storico del suo tempo, il cronista di una cultura che ha trasformato il "reale" in un'immagine del "reale"»²; forse un «realista dei nostri giorni»³, o un sofisticato «iperrealista» (nel senso di Baudrillard)⁴ il cui «eccessivo realismo ricicla [...] il realismo tradizionale in qualcosa che si avvicina di più all'avanguardia»⁵. In ogni

¹ TH. DEPIETRO, *Introduction*, in ID. (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, p. x.

² H. ICKSTADT, *The Narrative World of Don DeLillo* (2001), citato in S. CONSONNI, *Disegni e realtà. Le finzioni di Don DeLillo*, in «Paragrafo. Rivista di letteratura & immaginari», 2006, n. 1, p. 11, in nota.

³ Ne parla in questi termini Robert Rubein alla fine di *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism* (University of Kentucky Press, Lexington 2001).

⁴ Cfr. J. FROW, *Notes on «White Noise»*, in F. LENTRICCHIA (a cura di), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham-London 1991, pp. 181 sgg.

⁵ J. KAVADLO, *Recycling Authority. Don DeLillo's Waste Management* (2001), in H. BLOOM (a cura di), *Don DeLillo*, Chelsea House Publishers, Philadelphia 2003, p. 143.

caso, un autore sul cui realismo si è avviato un intenso dibattito che registra anche voci polemiche e dissonanti: «Se c'è una cosa comune ai suoi romanzi, oltre al motivo "addio-sogno-americano", è una sorprendente implausibilità. La rappresentazione del reale non è la sua specialità»⁶.

Ora, non c'è dubbio che la poetica di DeLillo sia basata (anche) su un'istanza realistica consapevole e intenzionale, suffragata da interventi, prese di posizione e dichiarazioni programmatiche:

Ho sempre avuto una base nel mondo reale, benché di volta in volta abbia potuto indulgere a voli esoterici.

Cerco di registrare ciò che vedo e sento e percepisco intorno a me – ciò che avverto nelle correnti, la sostanza elettrica della cultura.

Penso che la narrativa venga da tutto ciò che hai fatto, detto, sognato e immaginato [...] Viene da tutte le cose che sono nell'aria [...] Penso che la mia opera esca dalla cultura del mondo che mi circonda⁷.

Alla corriva, velenosa malafede di chi vede in lui uno scrittore *paranoico*⁸, DeLillo replica con la cristallina e perfino ingenua fiducia nell'oggettività della propria osservazione: «Penso di vedere le cose esattamente come sono»⁹. Lo stesso romanzo viene concepito, nel più modernista e bachtiniano dei modi, come una «forma aperta» che si adatta

alle mutevoli realtà di un determinato periodo. Il romanzo si espande, si contrae, si assimila al saggio, fluttua in pura coscienza – dà allo scrittore tutto quanto gli serve per produrre un libro

⁶ B. BAWER, *Don DeLillo's America* (1985), citato in CONSONNI, *Disegni e realtà* cit., p. 11, in nota.

⁷ A. DECURTIS, «*An Outsider in this Society*». *An Interview with Don DeLillo* (1988), in DEPIETRO (a cura di), *Conversations with Don DeLillo* cit., p. 70; A. BEGLEY, *The Art of Fiction CXXXV. Don DeLillo* (1993), *ibid.*, p. 107; D. REMNICK, *Exile on Main Street. Don DeLillo's Undisclosed Underworld* (1997), *ibid.*, p. 140.

⁸ È stato Robert Towers a definire DeLillo «il principale sciamano della scuola paranoide della narrativa americana»: cfr. R. TOWERS, *From the Grassy Knoll*, in «New York Review of Books», 18 agosto 1988, p. 6.

⁹ K. CONNOLLY, *An Interview with Don DeLillo* (1988), in DEPIETRO (a cura di), *Conversations with Don DeLillo* cit., p. 37.

che duplichi, un libro che modelli il ricco, denso e complesso tessuto dell'esperienza reale¹⁰.

In questo senso, *Underworld* è (anche) un «romanzo realistico tradizionale»¹¹ che esemplifica alla perfezione i tratti salienti del nostro primo livello, quello tematico-referenziale. Innanzitutto, il mondo possibile che ne emerge è fondato su un solido statuto di realtà, forse il criterio più antico e immediato per distinguere le finzioni mimetiche da quelle mitologiche, teologiche, meravigliose, fiabesche ecc. Quasi tutti gli pseudo-referenti denotati nel romanzo (capiremo dopo il senso della restrizione) fanno parte del mondo terrestre e sublunare: sono fisicamente e logicamente possibili, soggetti alle leggi naturali e in generale conformi alle «condizioni aletiche del mondo attuale» (possibilità, impossibilità, necessità)¹². Non provocano insomma quella «scissione nella continuità dell'esperienza umana», quella «intenzionale illegalità della natura» da cui si sente minacciato il protagonista di un racconto fantastico di Stevenson¹³.

Abbiamo visto, d'altro canto, che uno dei percorsi del realismo occidentale è segnato dalla graduale, faticosa codificazione letteraria di una pulviscolare galassia tematica che emana dal razionalismo borghese e che gravita intorno alle sfere semantiche del *quotidiano*, del *familiare*, del *privato*, del *comune*, del *medio* o addirittura del *mediocre*. E non c'è dubbio che DeLillo possieda – parole sue – un vivo «senso dell'importanza della vita quotidiana e dei momenti comuni»¹⁴. Quando scrive *Libra* (1988), sofisticata reinvenzione narrativa dell'omicidio Kennedy, si immerge

¹⁰ G. HOWARD, *The American Strangeness. An Interview with Don DeLillo* (1997), *ibid.*, p. 124.

¹¹ J. DEWEY, *A Gathering Under Words. An Introduction*, in ID., S. G. KELLMAN e I. MALIN (a cura di), *UnderWords. Perspectives on Don DeLillo's «Underworld»*, University of Delaware Press, Newark 2002, p. 10.

¹² DOLEŽEL, *Heterocosmica* cit., p. 121.

¹³ R. L. STEVENSON, *Markheim* (1885) [trad. it. *Markheim*, in ID., *Romanzi, racconti e saggi* cit., p. 955. Traduzione di A. Camerino].

¹⁴ DECURTIS, «*An Outsider in this Society*» cit., p. 70. È una qualità pienamente riconosciuta, ad esempio, da CH. MOLESWORTH, *Don DeLillo's Perfect Starry Night*, in LENTRICCHIA (a cura di), *Introducing Don DeLillo* cit., p. 143.

nei ventisei volumi della Commissione Warren e vi trova «un'enciclopedia della vita quotidiana», «una straordinaria finestra sulla vita degli anni Cinquanta e Sessanta», «il romanzo esplosivo che James Joyce avrebbe scritto se si fosse trasferito a Iowa City e fosse campato cent'anni»¹⁵. Lo stesso *Underworld*, a quanto pare, affonda una delle sue radici in un passo del diario di John Cheever, convinto che il compito del romanziere americano non sia descrivere una donna adultera che sospira alla finestra, ma quattrocento persone a una partita di baseball che si azzuffano per una palla finita fuori campo¹⁶. La sesta parte del libro, ad esempio, offre una vivida, sensuosa evocazione della vita nel Bronx all'inizio degli anni Cinquanta – tutto un brulicare di gesti, amori, negozi, sale da biliardo, bassifondi, spazzini, macellai, perdigiorno, donne che stendono, voci gergali, bambini, giochi di strada, radio accese nelle sere d'estate... In fondo, ammette DeLillo, «c'è qualcosa di misterioso e di bello nel quotidiano. E c'è qualcosa di curiosamente elusivo che riguarda il quotidiano»¹⁷. Perfino, forse, nei suoi aspetti più sordidi e degradati, tra corporalità esibita ed emarginazione sociale – vomito, feci, puzza, rifiuti, periferie disastrose, prostitute, bambini di strada, derelitti che si nutrono di spazzatura, «un caseggiato triste con l'atrio macchiato di umori metropolitani – vernice spray, piscio, saliva, chiazze di una sostanza scura che probabilmente era sangue»¹⁸.

E proprio nella migliore tradizione del realismo occidentale, quello indagato da Auerbach, che la scrittura di DeLillo fruga tra le pieghe del già noto per inseguire una sorta di impalpabile grazia della vita comune, una possibilità di redenzione che solo la parola può raccogliere e preservare. C'è una scena straordinaria – molto joyciana – in

¹⁵ D. DELILLO, *Libra* (1988) [trad. it. *Libra*, Einaudi, Torino 2002. Traduzione di M. Bocchiola]. Cfr. anche DECURTIS, «*An Outsider in this Society*» cit., p. 62; e CONNOLLY, *An Interview with Don DeLillo* cit., p. 25.

¹⁶ Cfr. REMNICK, *Exile on Main Street* cit., p. 135.

¹⁷ K. ECHLIN, *Baseball and the Cold War* (1997), in DEPIETRO (a cura di), *Conversations with Don DeLillo* cit., p. 148.

¹⁸ D. DELILLO, *Underworld* (1997) [trad. it. *Underworld*, Einaudi, Torino 2000, p. 218. Traduzione di D. Vezzoli].

cui il padre gesuita Andrew Paulus impartisce al protagonista, Nick Shay, una lezione di «fisica del linguaggio»: gli insegna puntigliosamente a nominare tutte le singole parti di una comunissima scarpa, perché senza i nomi – dice – non sappiamo guardare, ci lasciamo sfuggire la segreta magia del *quotidiano*, questa «parola così splendida di derivazione latina», questa «parola straordinaria che suggerisce la profondità e la portata del luogo comune»¹⁹. A sua volta fisico del linguaggio, DeLillo si rivela maestro nel dare un risalto plastico e memorabile, una sorta di radianza verbale, alle infinite circostanze del vivere, abitudini, piccoli segreti, gesti perduti, emozioni effimere e dimenticate. Ecco i figli che crescono – un esempio tra i mille:

creature che cambiano sotto i tuoi occhi, passando dall'ottuso schiamazzo, dai rigurgiti di latte alla formazione delle parole, o quando cominciano la scuola, o stanno semplicemente seduti a tavola a mangiare, piccole facce disegnate a pastello gonfie di vita²⁰.

Non manca, come controparte tematica del quotidiano, un certo grado di *tipicità sociale* che DeLillo infonde negli ambienti e nei personaggi, tutti in qualche modo esemplificativi di una classe o di una condizione (basta pensare ai Deming, prototipo della famiglia consumista americana). Né manca, come ulteriore articolazione di un realismo del *dictum*, un forte interesse per la *vita contemporanea*, che è per lui – dice – una sorta di frontiera del mondo narrabile, una delimitazione di campo «che definisce il mio lavoro, che gli dà forma»²¹. È davvero una «precisa e minuziosa antropologia del presente»²² che emerge dai suoi libri, e da *Underworld* in particolare: un'indagine tematicamente esemplare della condizione tardocapitalistica e postmoderna, tra incubi globali, sindromi da benessere, deliri tecnologici, schiavitù mediatiche e risarcimenti virtuali, colti

¹⁹ *Ibid.*, pp. 578-79.

²⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹ M. MOSS, «Writing as a Deeper Form of Concentration». An Interview with Don DeLillo (1999), in DEPIETRO (a cura di), *Conversations with Don DeLillo* cit., p. 159.

²² TH. LECLAIR, *An Interview with Don DeLillo* (1982), *ibid.*, p. 3.

in tutta la loro 'giornalistica' urgenza (instabilità politica post-guerra fredda, terrorismo, consumismo, paranoia, crisi energetiche, rifiuti e scorie nucleari, potere finanziario, grandi multinazionali, smaterializzazione del capitale, dinamiche della cultura di massa, rivoluzione informatica, pubblicità, televisione, contaminazione, violenza urbana, conflitti etnici ecc.).

Eppure, ci insegna DeLillo, la differenza euristica tra *news* e *fiction* sta nella capacità del romanziere di dare un senso, un rilievo, una durata ai fatti e ai problemi che il sistema della cultura appiattisce nello stereotipo e nella superficialità della chiacchiera o della ripetizione mediatica. Ed è qui che entra in gioco ciò che lui stesso chiama «the power of history»: quella «forza», quel «senso della storia», quel «palpabile richiamo dei grandi eventi» che si contrappone all'«evanescente spettacolo della vita contemporanea» e che lo ha investito una mattina d'ottobre del 1991, nei sotterranei di una biblioteca, quando si è trovato di fronte la simmetrica, inaspettata connessione tra due eventi riferiti in prima pagina dal «New York Times» del 4 ottobre 1951: il leggendario fuoricampo di Bobby Thomson, subito battezzato «The Shot Heard 'Round the World», e il secondo test nucleare sovietico in una remota plaga del Kazakistan²³. È come se il quotidiano, il familiare, la vita privata, quei «piccoli anonimi angoli di esperienza umana» indagati dal romanziere trovassero senso solo in una connessione vitale con «gli eventi pubblici e con le persone che vi stanno dietro», «gli uomini e le donne che plasmano la storia»²⁴; come se la nostra labile contemporaneità diventasse leggibile – e *reale* – solo alla luce del processo storico, in una prospettiva di lunga durata che possa dare spessore e profondità di orizzonte alle esistenze singole, che possa restaurare un possibile senso di appartenenza tra individui e destino. È – da Stendhal in giù – uno dei tratti distintivi del grande realismo, il paradigma di una «grande narrazione» che l'età postmoderna sembra avere messo in cri-

²³ Cfr. D. DELILLO, *The Power of History*, in «New York Times Magazine», 7 settembre 1997, p. 60.

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

si²⁵; ed è anche uno dei roveli di Nick Shay, che si ostina a vedere nella storia «un'unica corrente narrativa, non diecimila rivoli di disinformazione [...] Ero convinto che fosse possibile sapere cosa ci stava succedendo. Non eravamo esclusi dalle nostre vite»²⁶.

È a questa logica che rispondono l'impianto temporale di *Underworld* – dislocato su mezzo secolo di storia americana – e la tessitura ibrida del suo mondo narrativo, che riconfigura in senso romanzesco personaggi storici e fatti realmente accaduti (J. Edgar Hoover, Frank Sinatra, Lenny Bruce, Andy Warhol, gli esperimenti atomici, la crisi missilistica cubana, il Vietnam, le dimissioni di Nixon, il *blackout* del Nordest, la festa in maschera di Truman Capote, il disastro dello Shuttle ecc.). Eppure, DeLillo non ha alcuna intenzione di usurpare il ruolo degli storici – nemmeno in *Libra*, che ha ostinatamente definito un romanzo, un insieme di «variazioni finzionali» su un nucleo storico accertato²⁷. Non rinuncia mai al tipico spazio di manovra dell'artefice di trame; e per questo inventa i monologhi di Lenny Bruce, include fittiziamente Hoover tra gli invitati alla festa di Capote, e in complesso ricorre a tutti i necessari accorgimenti con cui la finzione può «salvare la storia dalla sua confusione», colmando gli spazi bianchi della storiografia ufficiale e offrendo «l'equilibrio e il ritmo che non sperimentiamo nelle nostre vite quotidiane, nelle nostre vite reali»²⁸. In questo modo, il romanzo può diventare «una forma di controstoria», una storiografia del possibile che «scivola sotto la pelle delle figure storiche», «scopre la natura segreta delle cose», «insegue impulsi oscuri in regioni inaffidabili dell'esperienza»²⁹. Il suo compito, come dice il fittizio Lenny Bruce, controfigura politicamente scorretta di DeLillo stesso, è raccontare quella «storia segreta che non appare mai nei resoconti scritti dell'epoca o nelle afferma-

²⁵ Cfr. J.-F. LYOTARD, *La Condition postmoderne* (1979) [trad. it. *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 5-6].

²⁶ DELILLO, *Underworld* cit., p. 84.

²⁷ DECURTIS, «*An Outsider in this Society*» cit., pp. 58 e 65.

²⁸ *Ibid.*, p. 64. Cfr. anche CONNOLLY, *An Interview with Don DeLillo* cit., p. 31.

²⁹ DELILLO, *The Power of History* cit., p. 62.

zioni pubbliche degli uomini al potere»³⁰. Come in altri romanzi contemporanei, la *historiographic metafiction*³¹ di DeLillo finisce insomma per sovrapporre e confondere i porosi confini tra storia e finzione, suggerendo che anche la conoscenza storica è un costrutto ideologico-culturale e che forse, come recita un celebre aforisma di *Libra*, la storia è «la somma totale delle cose che ci tengono nascoste»³².

È alla luce di tutto questo che si spiega una delle ossessioni tematiche di DeLillo (e di molti altri romanzieri, Pynchon su tutti), qualcosa con cui l'immaginario post-moderno riscrive nella contemporaneità un antichissimo paradigma esegetico. «I gesuiti – ammette Nick, – mi hanno insegnato a esaminare le cose alla ricerca di un secondo significato, di collegamenti più profondi»³³. Complotti, cospirazioni, forze occulte, disegni segreti, codici cifrati, fobie numerologiche, culti esoterici e in generale tutto ciò che rientra nell'ambito della *dietrologia*, «la scienza delle forze oscure»³⁴: è un mondo insidiosamente duplice, rifratto, allusivo quello che avvolge i personaggi di DeLillo, convinti «che tutto abbia una funzione segreta e un significato recondito»³⁵: è un mondo di connessioni e di coincidenze apparentemente fortuite ma forse guidate da una misteriosa intelligenza centrale, un *Deus absconditus* come quello descritto in un trattato anonimo del Trecento, *La nube della non conoscenza*. Un libro, dice Nick,

che mi fece pensare a Dio come a una forza che si sottrae alla nostra conoscenza perché è proprio questa la fonte del suo potere [...] dopo questo libro, ho incominciato a pensare a Dio come a un segreto, a un lungo tunnel buio e interminabile [...] Noi non

³⁰ ID., *Underworld* cit., p. 634.

³¹ Cfr. L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York - London 1988, pp. 109-12 e 122. Sull'uso della storia da parte di DeLillo si veda in particolare K. FITZPATRICK, *The Unmaking of History. Baseball, Cold War, and «Underworld»*, in DEWEY, KELLMAN e MALIN (a cura di), *UnderWords* cit., pp. 144 sgg.

³² DELILLO, *Libra* cit., p. 300.

³³ ID., *Underworld* cit., p. 91. Cfr. C. OSTROWSKI, *Conspiratorial Jesuits in the Postmodern Novel. «Mason & Dixon» and «Underworld»*, in DEWEY, KELLMAN e MALIN (a cura di), *UnderWords* cit., pp. 99-101.

³⁴ DELILLO, *Underworld* cit., p. 296.

³⁵ *Ibid.*, p. 336.

lo conosciamo. Non affermiamo la sua esistenza. Coltiviamo invece la sua negazione³⁶.

Non è affatto casuale il termine con cui Nick – e alle sue spalle DeLillo – definisce questa trascendenza negativa di Dio: «Era romantico. Il mistero di Dio era romantico [*romantic*]»³⁷. Perché la teoria della cospirazione – lo ha notato John McClure – permette a DeLillo di reinvestire in una sorta di ambigua religiosità postmoderna: lo porta ad annidare «nuove forme di *romance*» tra le pieghe di una società tardocapitalistica ma non ancora del tutto razionalizzata, piena di relitti atavici, scorie ideologiche, incontrollabili marginalità e sfuggenti zone d'ombra, insofferente all'«incubo modernista di un intero mondo ridotto ai compromessi e alle *routines* quotidiane, un mondo completamente disincantato»³⁸. L'immaginazione cospiratoria³⁹, insomma, come strumento per ridare significato al mondo, come nuova forma di fede e di reincanto romanzesco che strappa l'esperienza comune alla sua sordida, prosaica banalità e che vi scopre suggestive quanto inquietanti zone di trascendenza. «La vita è ancora piena di mistero»⁴⁰, ammette lo stesso DeLillo, secondo il quale la paranoia dei suoi personaggi «opera come una forma di timore religioso. È qualcosa di antico, un residuo di qualche dimenticata parte dell'anima»⁴¹.

Così, a quanto pare, ritroviamo ancora una volta la qualità intimamente contraddittoria del progetto letterario realista. L'esplorazione del livello tematico-referenziale non poteva che condurci tra le crepe, i punti di tensione, le interruzioni della coerenza mimetica da cui è pervaso qua-

³⁶ *Ibid.*, p. 313.

³⁷ *Ibid.*, p. 314.

³⁸ J. A. MCCLURE, *Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy*, in LENTRICCHIA (a cura di), *Introducing Don DeLillo* cit., pp. 102 e 106.

³⁹ Cfr. R. CESERANI, *L'immaginazione cospiratoria*, in S. MICALI (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Le Monnier, Firenze 2003, p. 16.

⁴⁰ LECLAIR, *An Interview with Don DeLillo* cit., p. 13. Altrove, DeLillo dichiara che la sua opera «è sempre stata pervasa dal mistero [...] Forse è il prodotto naturale di un'educazione cattolica»: cfr. DECURTIS, *An Outsider in this Society* cit., p. 63.

⁴¹ BEGLEY, *The Art of Fiction CXXXV* cit., p. 106.

lunque universo finzionale, perfino quello piú strettamente conforme all'orizzonte dell'esperienza comune. Anche il 'realista' DeLillo, l'antropologo del presente, il cronista del suo e nostro tempo sente l'urgenza estetica di negare quella stessa realtà in cui la sua scrittura, come ci ha detto, affonda le radici: la vuole trascendere, ri-dire, trasportare in modelli simbolici alternativi. «La *fiction* – dichiara lui stesso, – non ubbidisce alla realtà», e il romanzo è addirittura un «sogno liberato, la sospensione della realtà di cui la storia ha bisogno per sfuggire ai suoi stessi, brutali confini». Il linguaggio è «un agente di redenzione, ciò che ci salva, paradossalmente, dal piatto, scarno, teso, implacabile disegno della storia»⁴².

Certo, DeLillo ha sufficiente lucidità critica per cogliere tutta l'ambiguità, il carattere compromissorio e residuale di questa ennesima reincarnazione del *romance*, surrogato di desideri simbolici ormai inaccessibili, fonte di «un sublime spurio e superficiale»⁴³. Di fatto, è in un sottile gioco di prospettive tra autore e personaggi che si annida l'instabilità ontologica della realtà rappresentata, la cui vibrante, segreta trascendenza rimane sempre in uno stato potenziale, esposta all'ombra del delirio paranoico, forse illusione dei sensi o grande inganno politico-tecnologico, comunque preclusa a qualunque investimento etico positivo. Basta pensare alla concezione semireligiosa del potere nucleare coltivata da molti personaggi: Eric Deming che vede nel missile qualcosa di «miracoloso», «una cosa senza nome e senza volto»; Matt Shay, il fratello di Nick, che coglie «il risvolto soprannaturale della corsa agli armamenti. Miracoli e visioni», «Morte e magia, ecco cos'è il fungo. O morte e vita immortale»; e poi gente che si affolla nelle miniere di uranio per curarsi con le radiazioni, adepti di una «fede che rimpiazza Dio con la radioatti-

⁴² DELILLO, *The Power of History* cit., p. 62.

⁴³ MCCLURE, *Postmodern Romance* cit., p. 106. Anche Patrick O'Donnell (*Engendering Paranoia in Contemporary Narrative*, in «Boundary 2», XIX, 1992, n. 1, p. 193) parla di una «demistificazione del *romance* della segretezza». Cfr. inoltre D. COWART, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens-London 2002, p. 60.

vità»⁴⁴ e che tuttavia, ci avverte DeLillo, è solo una «falsa fede»⁴⁵.

Non è certo un caso che questa tensione visionaria caratterizzi i due personaggi che più di altri covano gli incubi ideologici della guerra fredda: due personaggi gemelli e speculari, legati nel nome e in una trama di sottili, inquietanti correlazioni: J. Edgar Hoover e Suor Alma Edgar. Casti, sessualmente repressi, votati alla punizione e al controllo, ossessionati dalla contaminazione di virus e batteri (agenti biologici dell'infezione comunista), i due Edgar condividono una stessa fede nelle forze invisibili e un'inclinazione alle visioni mistico-apocalittiche, tra sensualità macabra e pulsione di morte. Dall'iniziale, patinata evocazione del *Trionfo della morte* (Prologo) alla conclusiva epifania informatica (Epilogo), il romanzo traccia le frontiere estreme del suo universo, i punti di tensione e di sconfinamento in un altro spazio mimetico, sempre ironicamente mediato dalla cultura di massa e dalla tecnologia. È infatti il quadro di Bruegel riprodotto a colori su una pagina di «Life» che dischiude all'affascinata immaginazione di Hoover «un paesaggio di visionaria distruzione e rovina»⁴⁶; ed è un sito Internet sulla bomba H che offre a Suor Edgar, morta e risorta in una «versione ciberspaziale dell'eternità»⁴⁷, la visione dell'apocalisse atomica:

Vede il flash, l'onda termica. Sente crescere il rombo, sente la grande forza crescente che esce dal pannello insonorizzante da 16-bit [...] Vede il pennacchio del vapore. Vede la palla di fuoco salire, la sfera surriscaldata di gas infuocato la cui bellezza può rendere ciechi, vede i suoi colori grondanti come il sangue di Cristo, oro e rosso solari. Vede l'onda d'urto e ode i venti d'alta quota e sente la potenza della falsa fede, la fede della paranoia, e poi il fungo della nube si espande intorno a lei, la massa polverizzata di scorie radioattive, alta otto miglia, dieci, venti, sostenuta dalla colonna e sovrastata dal cappuccio di platino fumante.

I gioielli le escono dagli occhi e vede Dio⁴⁸.

⁴⁴ DELILLO, *Underworld* cit., pp. 548, 482, 498, 857-58 e 263.

⁴⁵ HOWARD, *The American Strangeness* cit., p. 124.

⁴⁶ DELILLO, *Underworld* cit., p. 38.

⁴⁷ I. MALIN e J. DEWEY, «What Beauty, What Power». *Speculations on the Third Edgar*, in DEWEY, KELLMAN e MALIN (a cura di), *UnderWords* cit., p. 24.

⁴⁸ DELILLO, *Underworld* cit., p. 878.

Già prima di morire, Suor Edgar aveva raccolto nel mondo un ambiguo presagio di grazia e di redenzione. Nella desolazione urbana del South Bronx correva infatti una ragazzina alta e magra, Esmeralda, una figura romanzesca e sfuggente con «un che di incantato», «con l'andatura aggraziata e lieve di una creatura dei miti silvestri»: «Correre è la sua bellezza e la sua salvezza, la sua melodiosa speranza, un merito speciale, una purificazione, il movimento altalenante e leggero di qualcosa di divino che soffia nel mondo»⁴⁹. Stuprata e brutalmente uccisa, in una riedizione metropolitana del martirio protocristiano, Esmeralda sembrava risorta in immagine su un cartellone pubblicitario della Minute Maid, una sorta di fugace, intermittente icona sacra che appariva per pochi istanti al passaggio di un treno:

I fari spazzano il cartellone ed Edgar sente un suono levarsi dalla folla [...] Una specie di grido spontaneo, l'urlo della fede irrefrenabile. Perché quando i fari del treno colpiscono la parte in ombra del cartellone, sopra il lago brumoso appare un volto, e appartiene alla bambina assassinata. Una dozzina di donne si stringono la testa tra le mani, gridano e singhiozzano, uno spirito, un alito divino attraversa la folla.

Esmeralda.

Esmeralda.

Suor Edgar è in preda allo shock⁵⁰.

Allucinazione? miracolo? riscatto soprannaturale della realtà umana più sordida e degradata? sopraffino trucco illusionistico di un artista dei graffiti, Ismael Muñoz? E soprattutto: che senso attribuire a questa persistente ricerca del sacro, alla tensione spirituale di personaggi che scoprono la trascendenza nei luoghi più improbabili (armi, rifiuti, consumo, pubblicità, tecnologia), mentre «gli emblemi stessi del capitale vengono trasmutati in un'economia della grazia»?⁵¹. Di fatto, la compattezza referenziale dell'universo diegetico si sfalda, sovvertita dalla corrosiva ambiguità di una scrittura che priva i fenomeni descritti di qualunque

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 255, 862 e 865.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 873-74.

⁵¹ M. OSTEEN, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, p. 258.

fondamento ontologicamente stabile. L'apparizione è solo menzogna, tutta «sfumature e silhouettes magica? Oppure la potenza del trascendente indugia, il senso di un evento che viola le forze naturali, qualcosa di sacro che pulsa all'orizzonte caldo, la visione che desideri ardentemente perché hai bisogno di un segno che contraddica il tuo dubbio?»⁵². Inutile dire che le domande sono destinate a rimanere aperte.

2. *Forme.*

Tanto più aperte, possiamo dire, quanto più il dubbio epistemico sulla realtà dei fenomeni descritti è alimentato dalla forza evocativa della scrittura. Spesso, infatti, l'irrealismo del referente può diventare una sfida per il talento illusionistico dello scrittore, che compensa il carattere astratto, immaginario o addirittura soprannaturale di quelli che Aristotele chiamava gli *oggetti* dell'imitazione con l'efficacia mimetica dei *modi* con cui li rappresenta. Kafka, si diceva, è inarrivabile nel naturalizzare gli eventi più improbabili, nel dare apparenza di solida, concreta, indiscutibile realtà all'esperienza di un uomo che si risveglia trasformato in un insetto e che cerca di declassare questo fatto inaudito a un malessere passeggero, a uno spiacevole contrattempo che rischia di farlo tardare sul lavoro. Poche altre opere permettono di misurare lo scarto tra un realismo tematico-referenziale e un realismo stilistico-formale, che non sempre si trovano a viaggiare appaiati. Non a caso, molte versioni concorrenti del realismo letterario hanno fatto leva su questa divergenza: si sono fronteggiate su quello scosceso, insidioso crinale con cui un certo *habitus* dicotomico del pensiero occidentale ha voluto distinguere due versanti contrapposti del discorso (*lexis* e *logos*, *modus* e *dictum*, *forma* e *contenuto*, *rema* e *tema*, *segno* e *referente*, *intensione* ed *estensione* ecc.)⁵³. E se il

⁵² DELILLO, *Underworld* cit., p. 877. Su questi aspetti si veda D. COWART, «*Shall These Bones Live?*», in DEWEY, KELLMAN e MALIN (a cura di), *UnderWords* cit., pp. 56-57.

⁵³ Molte ricognizioni teoriche sul problema del realismo si basano su questa opposizione, proponendo varie terminologie dicotomiche: «subject-matter realism» e «formal realism» per GÖRAN SÖBORM (*Mimesis and Art. Studies*

criterio tematico è quello più frequentemente (e ingenuamente) invocato per valutare il realismo di un testo, una delle tante scorciatoie euristiche del senso comune, il criterio formale tende a prevalere in chi respinge una concezione ornamentale dello stile e rivendica la specificità dello spazio letterario.

Non ho mai capito perché la storia, supponiamo, di una famiglia di viticoltori, o un romanzo di impronta sociologica su un operaio debba produrre una maggiore impressione di realtà e suscitare più interesse della storia, diciamo, di un oscuro botanico⁵⁴.

Di qui, una concezione del realismo come stile, metodo, fatto tecnico, modalità di rappresentazione indipendente (e talvolta prioritaria) rispetto al tipo di argomento trattato, qualcosa che trova i suoi principali snodi storici – lo abbiamo visto – nella seconda metà dell'Ottocento e nelle teorie formaliste e strutturaliste del Novecento. Abbiamo anche visto che la concezione formale è strettamente legata alle nozioni di *dissimulazione* (sul versante dell'autore) e di *illusione* (su quello del lettore), tanto che la qualità realistica di un testo può essere ricondotta a un meccanismo di causa-effetto: determinati procedimenti e convenzioni (*operatori realisti, connotatori di mimesi, vincoli referenziali*) producono un *effetto di reale*, quella «collusione diretta di un referente e di un significante»⁵⁵ che gli strutturalisti hanno ricompreso in una costellazione di espressioni più o me-

in the Origin and Early Developement of an Aesthetic Vocabulary, Svenska Bokforlaget Bonniers, Uppsala 1966); «conscientious realism» e «conscious realism» per Damian Grant (*Realism* cit.); «genetic realism» e «formal realism» per Darío Villanueva (*Theories of Literary Realism* cit.). Cfr. anche le considerazioni di George J. Becker (*Modern Realism as a Literary Movement* cit., pp. 23 e 28), che lavora su base storica e che distingue un realismo in quanto «scelta dell'argomento» da un realismo in quanto «innovazione tecnica», «applicazione di un nuovo metodo».

⁵⁴ V. Nabokov citato in C. GORLIER, *I libri non si prestano* (1994), in SEBREGONDI e PORFIRI (a cura di), *Vladimir Nabokov* cit., p. 200.

⁵⁵ BARTHES, *L'effetto di reale* cit., p. 158. La tesi volutamente oltranzista di Barthes ha innescato una lunga catena di discussioni e polemiche. Cfr., tra gli altri, PH. HAMON, *Thème et effet de réel*, «Poétique», XVI, 1985, n. 64; PRENDERGAST, *The Order of Mimesis* cit., pp. 64-72; F. MORETTI, *L'anima e le cose*, in FIORENTINO (a cura di), *Realismo ed effetti di realtà* cit., pp. 25-33; COMPAGNON, *Il demone della teoria* cit., pp. 122-25; M. CHARLES, *Le Sens du détail*, «Poétique», XXIX, 1998, n. 116, pp. 387-424.

no equivalenti: *illusione realista*, *illusione referenziale*, *illusione mimetica*, *illusione di realtà*, *mimesi illusoria*, *impressione di mimesi* ecc.

He speaks in your voice, American...

Parla la tua lingua, l'americano, e c'è una luce nel suo sguardo che è una mezza speranza⁵⁶.

Non si direbbe, stando all'*incipit* del romanzo, che DeLillo sia assillato dal bisogno di dissimulare le marche della finzione, come prescrive la più elementare retorica realista. Collocare un'apostrofe sul portale d'ingresso del mondo finzionale significa 'opacizzare' subito il mezzo linguistico, scalzare in partenza gli assunti psicologici dell'illusione: significa attirare l'attenzione del lettore sul carattere mediato del discorso, sulla presenza di un'istanza narrativa e di un circuito comunicativo al quale non preesiste alcun dato di fatto, perché tutto è inventato nel e dal linguaggio. Eppure, non si può dire che DeLillo coltivi la stessa inclinazione metanarrativa e autocosciente di tanti suoi contemporanei. Gli elementi riflessivi sono in complesso eccezioni all'interno di una prosa tutt'altro che neutra, mirabilmente densa e lavorata, e tuttavia più incline alla rappresentazione di qualcosa che all'esibizione di se stessa. Anche le frequenti modulazioni di voce, i passaggi dalla (prevalente) narrazione eterodiegetica a quella assunta in prima persona da Nick Shay, fino ad alcune sequenze in seconda persona, non incrinano la sostanziale compattezza di un discorso in gran parte *transitivo*, che concede larghi spazi ai due «precetti cardinali dello *showing*: il predominio jameiano della scena (racconto particolareggiato) e la trasparenza (pseudo) flaubertiana del narratore [...] dato che la mimesi si definisce mediante un massimo d'informazione e un minimo d'informatore»⁵⁷.

Va certamente in questo senso anche la massiccia presenza del dialogo diretto, classico dispositivo modale per dissimulare la mediazione narrativa (*telling*) e collocare i personaggi direttamente sulla scena (*showing*). *Underworld*

⁵⁶ DELILLO, *Underworld* cit., p. 5.

⁵⁷ GENETTE, *Figure III* cit., p. 213.

è infatti un universo polifonico che risuona di voci, inflessioni, modulazioni drammatiche, impasti tonali, rapide sequenze di battute spesso prive di sintagmi dichiarativi, il frutto di una grande sapienza tecnica e ritmica alimentata da uno specifico interesse per «il modo in cui la gente parla»⁵⁸ – gerghi, idioletti, linguaggi specializzati, discorsi di strada, conversazioni della «gente della porta accanto»⁵⁹. Anche in questo, però, DeLillo sembra intuire alla perfezione i paradossi costitutivi del realismo: sa che sarebbe inutile trasferire direttamente sulla pagina la parlata reale, come uno stenografo o un apparecchio registratore; sa che anche l'unica, effettiva possibilità mimetica concessa a un testo verbale (imitare o riprodurre altre parole, enunciati linguistici, materiali già verbalizzati)⁶⁰ rappresenta soltanto un'ipotesi di scuola, un'astratta campionatura dei teorici che nessun vero scrittore potrebbe mai prendere sul serio. Ne è prova il fatto, come osserva lui stesso, che «se registri il dialogo pronunciato realmente dalla gente, al lettore apparirà stilizzato. Apparirà come uno sforzo consapevole per dare forma al dialogo», «un esperimento formale invece di una semplice trascrizione, cosa che di fatto è»⁶¹. Per questo, aggiunge, «dialogo realistico» è il modo in cui abbiamo convenuto di chiamare «certe trafile di scambi verbali che in realtà hanno scarsa o nessuna connessione con il modo in cui la gente parla»⁶². Difficile credere – per dire – che due coniugi a letto parlino *realmente* così: ma il dialogo tra Nick Shay e sua moglie Marian, di ritorno da un viaggio nel deserto, fa risuonare sulla pagina tutta la smagliante futilità del luogo comune:

Spensi la lampada e guardai il soffitto di un caldo color crema con le mani dietro la testa.

⁵⁸ LECLAIR, *An Interview with Don DeLillo* cit., p. 9. È un interesse, precisa DeLillo, che ha trovato spazio soprattutto in *Giocatori* (1977).

⁵⁹ J. MCAULIFFE, *Interview with Don DeLillo* (2001), in DEPIETRO (a cura di), *Conversations with Don DeLillo* cit., p. 177.

⁶⁰ Cfr. *supra*, p. 85.

⁶¹ CONNOLLY, *An Interview with Don DeLillo* cit., p. 33; e DECURTIS, «*An Outsider in this Society*» cit., p. 69.

⁶² DELILLO, *The Power of History* cit., p. 62.

– Ha un corpo fantastico per, quanti figli ha, Alison? Quattro? – dissi.

– Come dire che io sarei fantastica la metà o il doppio. Ma non approfondiamo. È passato quel come-si-chiama Terry. Quello ben piantato.

– Sono anni che non sfoglio una mappa vera. È una cosa alla Robert Louis Stevenson, studiare una mappa. Noi abbiamo cartine di autostrade e motel. Le nostre cartine hanno punti di ristoro e simboli di sedie a rotelle.

– Dài, dimmi come si chiama.

– Per cosa, per il rubinetto?

– L'altro ieri o ieri. Oggi è stata una giornata talmente lunga che non lo so più. No, la testina della doccia.

– Che cavolo aveva la testina della doccia? Le nostre cartine segnalano le case del pancake⁶³.

A queste articolazioni del livello stilistico-formale (impersonalità, carattere dettagliato del racconto, *showing*, mimesi linguistica) si aggiungono poi altri procedimenti messi a punto dall'intelligenza narrativa, dispositivi di intensificazione mimetica che il romanzo di DeLillo può aiutarci a identificare. È il caso del *punto di vista ristretto*, la deliberata rinuncia all'«innaturale» onniscienza autoriale e la limitazione dell'orizzonte diegetico alla visuale di un personaggio, certo uno degli strumenti più efficaci per ottenere quella che James chiamava «intensità dell'illusione», cioè «l'illusione della vita vista da una mente intelligente soggetta alle concrete limitazioni della realtà umana»⁶⁴. Ecco ad esempio Cotter Martin, il ragazzino afroamericano che raccoglierà la palla del leggendario fuoricampo, mentre si intrufola senza biglietto al Polo Grounds:

Corre su per una rampa buia e sbuca in un intrico di travi e piloni, sotto una cascata di luce. Sente il crescendo degli ultimi accordi dell'inno nazionale e vede il grande ferro di cavallo delle tribune e quella distesa d'erba che gli dà sempre la sensazione di essere uscito dalla propria vita – lo splendore strigliato che ondeggia e si inchina dalla zona di terra rastrellata del diamante fino alle alte recinzioni verdi. È emozionante come una rivelazione⁶⁵.

⁶³ ID., *Underworld* cit., p. 134.

⁶⁴ BOOTH, *Retorica della narrativa* cit., p. 44.

⁶⁵ DELILLO, *Underworld* cit., p. 8.

DeLillo comunque non si limita all'illusionismo prospettico di una percezione individuale e monocentrica. Nel suo complesso impianto polifonico, *Underworld* può essere visto come un virtuosistico esercizio di «graduazione dell'intensità»⁶⁶: gioca su rapide, improvvisate transizioni tra orizzonte soggettivo e oggettivo, personaggi e narratore, individui e folle, primi piani e sfondi; mescola forme di «super-onniscienza»⁶⁷ a casi di rigorosa limitazione percettiva; alterna grandi aperture panoramiche alla visione di minuscoli, idiosincratici dettagli. Insomma, un mosaico di punti di vista, un caleidoscopio di sguardi e pensieri e giudizi che si alternano, sfumano l'uno nell'altro, illuminano gli stessi fatti da molteplici angolazioni, sfociando spesso in una mirabile adesione stilistico-emotiva al linguaggio, alla mentalità e al sistema di valori di un determinato personaggio. Esempio tra i mille, le sensazioni di Ismael Muñoz quando vede i treni newyorkesi marcati con la sua firma d'artista, «Moonman 157»:

bisogna vederlo, il convoglio numero 5, arrivare rombando lungo i vicoli dei ratti e sbucare fuori dal tunnel passando come una ventata sui binari sopraelevati, e all'improvviso eccolo, Moonman, eccolo sfrecciare in cielo nel cuore del Bronx, sopra l'intero territorio bruciato e arrugginito, e questa è l'arte di cui si parla nei vicoli [...] e voi non potete più *non* vederci, non potete *non* sapere chi siamo [...] dovete vedere le nostre firme e i fumetti e le poesie luminose e in rima, questa è l'arte che non può stare ferma, che ti attraversa i bulbi oculari giorno e notte, l'arte guizzante degli slum e delle discariche, che ti fa lampeggiare quei colori in faccia – tipo sono io il tuo film, rotto in culo⁶⁸.

Declinazione specifica di questa focalizzazione sulla soggettività è quello che potremmo banalmente chiamare *realismo psicologico*, forse uno dei più lampanti paradossi

⁶⁶ BOOTH, *Retorica della narrativa* cit., p. 63.

⁶⁷ La formula è di DeLillo stesso, che la usa a proposito dell'impianto pluriprospectico del *Prologo*, modulato su un continuo svariare di punti di vista tra il pubblico, Cotter Martin, il telecronista Russ Hodges e un quartetto di celebrità costituito da J. Edgar Hoover, Jackie Gleason, Frank Sinatra e Toots Schor. «Ci sono frasi che iniziano in una parte del campo da gioco e finiscono in un'altra [...] viaggiano dalla mente di una persona all'altra»: cfr. REMNICK, *Exile on Main Street* cit., p. 136.

⁶⁸ DELILLO, *Underworld* cit., p. 470.

della finzione. Se infatti è vero, come ha notato Käte Hamburger, che il racconto finzionale è l'unica forma discorsiva in cui è possibile rappresentare la soggettività di una terza persona⁶⁹, e che dunque ogni incursione nella mente di un personaggio esibisce automaticamente il suo carattere fittizio, è altrettanto vero che la mimesi della vita interiore produce un irresistibile effetto di illusione ed empatia, tanto più vivido e urgente quanto più lo scrittore si avvale di tecniche di rappresentazione non mediata come il discorso indiretto libero o il monologo interiore, che possono condurre a una completa eclissi dell'istanza narrante⁷⁰.

Quanto è profondo il tempo? Fino a quale punto dobbiamo calarci dentro la vita della materia prima di capire che cos'è il tempo?

Il vecchio professore di scienze, Bronzini, avanzava nella neve, sguazzando, trascinandosi allegramente, con la sua scatola di sigari sottobraccio [...]

Ci lanciamo nello spazio, sfidiamo lo spazio, stabiliamo la finestra di lancio e decolliamo, facciamo un girotondo intorno al mondo. Ma il tempo ci lega alla carne che invecchia⁷¹.

Lo spazio, il tempo. Le riflessioni di Bronzini vertono proprio sui due grandi assi coordinati del romanzo, con le loro ricadute tematiche (storia, memoria, luoghi, viaggi, geopolitica) e le loro declinazioni tecnico-strutturali (descrizione, configurazione del tempo narrativo). Già Watt aveva segnalato come tratto distintivo del «realismo formale» una nuova rappresentazione dello spazio e del tempo: da un lato un'ambientazione spaziale vivida e concreta, che il lettore può in qualche modo «visualizzare»; dall'altro la collocazione dei personaggi in una dimensione temporale precisa, che crea il senso di uno sviluppo e di una durata⁷². E in effetti non si contano i *novels* settecenteschi e ottocenteschi che iniziano con l'indicazione di una data

⁶⁹ Cfr. K. HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1957, pp. 75-76.

⁷⁰ Cfr. GENETTE, *Figure III* cit., p. 222. Cfr. anche *supra*, p. 268.

⁷¹ DELILLO, *Underworld* cit., p. 231.

⁷² Cfr. WATT, *Le origini del romanzo borghese* cit., pp. 18-24.

e di un luogo, quasi a certificare in partenza la propria autenticità storica e geografica.

In questo senso, non c'è dubbio che la «*mimesis* geografica»⁷³ sia un tratto formale primario della narrazione realistica, ben esemplificato dal dettagliato universo spaziale di *Underworld* e in generale di tutti i romanzi di DeLillo. Lui stesso dichiara di avere un «forte senso del luogo», un bisogno di «dipingere una sorta di densa superficie intorno ai personaggi»⁷⁴. Nonostante la sua ammirazione per Beckett e per Kafka, non potrebbe mai ricorrere – dice – alle loro ambientazioni astratte e delocalizzate, tanto evocative quanto stranianti: «Sono troppo interessato a come appaiono i luoghi reali e a quali sono i loro nomi. Il luogo è colore e intreccio. È legato a memorie e radici e tinte e ruvide superfici e linguaggi»⁷⁵. Specularmente, secondo DeLillo, «chiunque scrive un romanzo ha un acutissimo senso del tempo»⁷⁶, qualità che il grandioso impianto storico di *Underworld* illustra con la massima eloquenza. Prima il duplice evento inaugurale, la partita e la bomba, Hoover che «fissa la data odierna. 3 ottobre 1951. Registra la data. Se la imprime nella mente»⁷⁷. Poi le sei parti scandite da chiari contrassegni cronologici (*Primavera-estate 1992*, *Primavera 1978*, *Estate 1974* ecc.), che nella quinta parte scendono addirittura al dettaglio dei singoli giorni, datati in forma diaristica. Infine, quel pervasivo senso dell'essere-nel-tempo che avvince tutti i personaggi, che fa di loro «gli unici orologi cruciali [...] stazioni di servizio per la distribuzione del tempo»⁷⁸. Così Bronzini invecchia, vede i resti di un mondo che scompare, sente che

le stagioni si fondevano l'una con l'altra, gli anni erano una stordita macchia confusa. Come il tempo sui libri. Il tempo sui libri

⁷³ MITTERAND, *Le Discours du roman* cit., p. 197.

⁷⁴ DECURTIS, «*An Outsider in this Society*» cit., p. 70.

⁷⁵ LECLAIR, *An Interview with Don DeLillo* cit., p. 15.

⁷⁶ M. NADOTTI, *An Interview with Don DeLillo* (1993), in DEPIETRO (a cura di), *Conversations with Don DeLillo* cit., p. 116.

⁷⁷ DELILLO, *Underworld* cit., p. 19.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 245.

passa nel giro di una frase, molti mesi e anni. Scrivi una parola, scavalchi un decennio. Non era poi così diverso qui fuori, alla sua età, nel mondo privo di margini⁷⁹.

Certo, lo scrupolo documentario con cui DeLillo colloca nel tempo le sequenze del romanzo appare immediatamente smentito dallo sviluppo della trama, che confuta le più ovvie proprietà del tempo comunemente percepito, del tempo 'reale': linearità e irreversibilità. Ed è davvero una strana sensazione – certo una delle qualità salienti del libro – avanzare tra le pagine e risalire nel passato, guidati da una freccia del tempo invertita: è curioso vedere i personaggi che risorgono o ringiovaniscono, le cause che seguono gli effetti, le origini che coronano i destini, le analessi di eventi passati (sul piano della *fabula*) che sono in realtà annunci prolettici di qualcosa che verrà raccontato (nell'intreccio) molto più avanti. Come è stato giustamente osservato, «non leggiamo *Underworld* per vedere cosa succede dopo, ma per vedere cosa è successo *prima* e come vi si connette»⁸⁰. In più, DeLillo contrappone «due correnti conflittuali»⁸¹ che si alternano nella struttura del libro, le cui cesure sono marcate tipograficamente da alcune pagine nere: da un lato il movimento progressivo che va dal *Prologo* (3 ottobre 1951) ai capitoli intitolati *Manx Martin* 1, 2 e 3 (3-4 ottobre 1951), incentrati sui tentativi del padre di Cotter di vendere la palla; dall'altro il movimento regressivo, la «contro-cronologia»⁸² delle sei parti che risalgono dall'estate del 1992 all'autunno del 1951. Davvero difficile immaginare qualcosa di più strutturato, un tempo così attentamente manipolato in funzione di un disegno narrativo. Per non parlare del fittissimo tessuto di connessioni, «strani parallelismi», «sottili sincronismi», «bizzarre ripetizioni», «misteriose coincidenze e convergenze»⁸³ che si

⁷⁹ *Ibid.*, p. 246.

⁸⁰ R. MCMINN, «*Underworld*»: *Sin and Atonement*, in DEWEY, KELLMAN e MALIN (a cura di), *UnderWords* cit., p. 37.

⁸¹ ECHLIN, *Baseball and the Cold War* cit., p. 149.

⁸² MOSS, «*Writing as a Deeper Form of Concentration*» cit., p. 159.

⁸³ P. KNIGHT, *Everything is Connected*. «*Underworld*»'s Secret History of *Paranoia*, in «*Modern Fiction Studies*», XLV, 1999, n. 3, pp. 828-29.

inseguono e si intrecciano in tutto il romanzo, attraverso prodigiose campiture narrative e tematiche che scavalcano centinaia di pagine e che costringono il lettore a notevoli sforzi di memoria, e forse al necessario sacrificio (o piacere) di una rilettura. «Trova i collegamenti», «attacca, fai combaciare, collega»⁸⁴: davvero, l'ossessivo *leitmotiv* «tutto è collegato»⁸⁵ sembra un'allusione autoriflessiva alla stessa, intricatissima architettura del romanzo, alla sua densità di nodi e di relazioni⁸⁶. «La struttura – conclude DeLillo – è una cosa che mi provoca grande piacere [...] È per questo che scrivo. Per tentare di fare cose come questa»⁸⁷.

È come se, ancora una volta, la scrittura di DeLillo ci conducesse a un punto di tensione, come se esemplificasse le proprietà del realismo letterario mentre ne porta in luce le molteplici aporie. Di per sé, infatti, la mimesi più convincente di una realtà che i teorici del postmoderno definiscono caotica e frammentaria avrebbe come ricaduta formale un intreccio casuale, disarticolato, senza capo né coda, senza coincidenze o scioglimenti, richiami o premonizioni, qualcosa di simile a quella *tranche de vie* naturalista che forse esiste solo nei proclami e nei manifesti programmatici. Il fatto è che la realtà (e non solo quella postmoderna) «non è in alcun modo un racconto ben fatto»⁸⁸. È anzi un magma indistinto, un accumulo di scorie che nessun testo letterario potrebbe riprodurre in quanto tale. È una congerie di eventi fortuiti e gesti insensati a cui la configurazione narrativa tenta di imporre un disegno, per non ricondurre «la *mimesis* alla sua funzione più debole, quella di esser replica del reale, copiandolo»⁸⁹. E DeLillo, appunto, è uno scrittore che crede nella forza strutturante delle trame: sa bene – lo scrive in *Libra* – che «le trame possie-

⁸⁴ DELILLO, *Underworld* cit., pp. 615 e 879.

⁸⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 263, 307, 435, 476, 496, 615, 877 e 879.

⁸⁶ Cfr. PH. NEL, «A Small Incisive Shock». *Modern Forms, Postmodern Politics, and the Role of the Avant-garde in «Underworld»*, in «Modern Fiction Studies», XLV, 1999, n. 3, p. 738.

⁸⁷ ECHLIN, *Baseball and the Cold War* cit., p. 149.

⁸⁸ M. LAVAGETTO, *Bugia/Storia/Finzione/Verità*, in *id.*, *Lavorare con piccoli indizi* cit., p. 85.

⁸⁹ RICŒUR, *Tempo e racconto* cit., vol. II, p. 30.

dono una logica», anche se questa logica approda al più indicibile dei referenti:

C'è una tendenza, nelle trame, a evolvere in direzione della morte [...] La trama di un romanzo [...] è il nostro modo di localizzare la forza della morte fuori dal libro, di esorcizzarla, di contenerla⁹⁰.

Per questo, come dice un personaggio di *Rumore bianco*, tramare significa «vivere», «affermare la vita, cercarne una forma e il controllo»⁹¹. Significa riscattare la storia dall'incubo del caso e dell'arbitrio, grazie a quella specifica qualità della visione teorizzata dall'ispirato archeologo dei *Nomi*:

Owen Brademas diceva spesso che anche ciò che sembra casuale assume un aspetto ideale e giunge a noi in forme pittoriche. È tutta questione di saper vedere, ed egli vedeva un disegno nelle cose, vedeva momenti nel flusso⁹².

Così, mentre Nick Shay risale nel tempo fino al gesto che ha segnato tutto il suo destino, un omicidio fortuito nei bassifondi del Bronx, tutta la complessa, poderosa trama di *Underworld* procede verso la morte – verso le morti: quella di George Manza ucciso da Nick; quella di suo padre scomparso nel nulla; quella di Bronzini il filosofo e di Esmeralda la martire; quella di Hoover e di Suor Edgar che si connettono nel ciberspazio; quella dei bambini kazaki sfigurati dalle radiazioni atomiche... In realtà, durante il periodo in riformatorio, Nick non sa ancora se «accettare l'idea di avere una storia [*a history*]», di trovarvi «una sorta di forma e coerenza», come invece gli raccomanda la psicologa che lo segue: «Hai delle responsabilità verso la tua storia. Devi cercare di darle un senso»⁹³. È solo più avanti, cioè *prima*, in una fine che è anche l'inizio, che il senso della storia può manifestarsi, come un lento accumulo semantico, una resistenza del pensiero e della parola alla violenza soverchiante dell'entropia:

⁹⁰ DELILLO, *Libra* cit., pp. 208-9.

⁹¹ ID., *White Noise* (1985) [trad. it. *Rumore bianco*, Einaudi, Torino 1999, pp. 347-48. Traduzione di M. Biondi].

⁹² ID., *I nomi* cit., p. 24.

⁹³ ID., *Underworld* cit., pp. 544 e 545.

Quando lo portarono fuori e lo infilarono nella macchina della polizia c'era gente sui gradini [...] e parecchi ragazzi ritti accanto alla macchina, alcuni li conosceva bene e altri solo di vista, e lo guardavano attenti e seri, pensando che questa era una specie di storia [*a kind of history*], e stava accadendo lì, nelle loro strade remote e ordinarie⁹⁴.

3. Codici.

Trovare il senso della storia, seguire il disegno della trama, contrapporre alla casuale entropia della vita un progetto di ordine e di geometria, una sorta di «verità redentiva» che ci aspetta oltre la nuda barriera dei fatti⁹⁵. Nessuno, davvero, potrebbe addebitare al 'realista' DeLillo una concezione ingenua della *mimesis* letteraria, la fede in un accesso immediato alla rappresentazione del mondo. La scrittura è per lui pratica mediata, tecnica consapevole, artificio: una suprema forma di *poiesis* che non può né deve prescindere da filtri, paradigmi, schemi espressivi, «modelli che ci sfuggono nell'esperienza reale»⁹⁶ e che solo l'arte può offrirci come controvalore – e riscatto – del nostro caos. In fondo, osserva lui stesso, è solo per convenzione che finiamo per giudicare «fedeli alla vita opere altamente stilizzate»⁹⁷. Gombrich ci ricorda che anche John Constable, un artista «che aspirava con tutte le sue forze a tenersi fedele a quel che vedeva», era tuttavia «costretto ad ammettere che nessun'arte è mai libera da convenzioni o, come diceva, dalla "maniera"»⁹⁸. Il fatto è che la realtà sarebbe semplicemente inattingibile senza uno schema di rappresentazione, senza un tessuto di codici che ci permetta di vederla e di configurarla in forme e strutture di significato. Non c'è alcun dubbio: l'occhio innocente è un mito⁹⁹.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 831.

⁹⁵ DECURTIS, «*An Outsider in this Society*» cit., p. 64.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁷ DELILLO, *The Power of History* cit., p. 62.

⁹⁸ GOMBRICH, *Arte e illusione* cit., p. 353.

⁹⁹ Cfr. *ibid.*, p. 361. Cfr. anche GOODMAN, *I linguaggi dell'arte* cit., pp. 14-15; e ID., *Realism, Relativism, and Reality* cit., p. 270.

Con questo, torniamo a uno dei periodici luoghi di condensazione del nostro discorso, uno dei possibili punti di accesso con cui guardare lo scarto ontologico tra *res* e *verba*. Se il testo realista rappresenta davvero qualcosa, non si tratta infatti della 'realtà' in quanto tale, ma di una versione *semiotica* della realtà, di un modello del mondo linguisticamente e simbolicamente mediato a cui un codice di significazione garantisce la necessaria *leggibilità*. Lo strutturalismo novecentesco, in questo, ci fornisce spunti radicali, in parte opinabili ma non facilmente eludibili: «il discorso – scrive Barthes – non ha nessuna responsabilità verso il reale: nel romanzo più realista, il referente non ha “realtà” [...] quello che chiamiamo “reale” (nella teoria del testo realista) non è altro che un codice di rappresentazione»¹⁰⁰. Semmai, il limite conclamato di certo strutturalismo (e poststrutturalismo) sta nell'estendere in modo unilaterale l'approccio semiotico, chiudendosi in una forma di «convenzionalismo estremo»¹⁰¹ che riduce il realismo – *tutto* il realismo – a puro codice, gioco intertestuale, effetto di senso autoreferenziale, senza alcun rapporto con presunte entità extralinguistiche. Che il realismo sia una convenzione come un'altra, totalmente arbitraria e immotivata, è un assoluto teorico strenuamente contraddetto dall'«irrefrenabile istinto referenziale» con cui ci accostiamo all'esperienza letteraria, se è vero che «i rapporti tormentati tra mondi e testi hanno radici semantiche più profonde» di quelle invocate dalle «suggestioni dell'autoreferenzialità»¹⁰². Meglio, allora, ricomprendere l'approccio semiotico in un più ampio modello plurale, farne la componente integrata di un sistema flessibile, un terzo livello che si aggiunge a quello tematico e a quello formale (sussumendoli in parte) e che viene a sua volta trasceso da quello cognitivo, luogo di transazione del senso, punto di passaggio – come vedremo – da una semiotica a un'ermeneutica del reale.

Del resto, il realismo del codice ha un'esistenza storica

¹⁰⁰ BARTHES, *S/Z* cit., p. 77.

¹⁰¹ PAVEL, *Mondi di invenzione* cit., p. 172.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 110 e 95.

molto più ampia di quella della moderna semiotica, che in molti casi ha ripreso e sistematizzato (o radicalizzato) intuizioni precedenti. È un'esistenza trascorsa in gran parte sotto l'elastico ombrello concettuale del *verosimile*, che da Aristotele in poi ha accompagnato senza tregua la poetica e la letteratura¹⁰³, facendo corpo con esse e sfrangiandosi in una costellazione di concetti limitrofi: *credibile, plausibile, probabile, coerente, naturale, normale, accettabile*. È infatti al verosimile e alle sue declinazioni che viene demandato il ruolo di snodo dinamico tra sistemi non omogenei, «terza istanza» che presuppone la distinzione tra finzione e realtà e che «media la loro opposizione»¹⁰⁴, calando tipicamente il discorso critico in una strategia di sconfinamenti territoriali: verso la retorica (il verosimile come effetto, prodotto, discorso persuasivo che accredita la presunta autenticità della finzione attraverso precisi «segni di plausibilità») ¹⁰⁵; verso la logica (il verosimile come probabilità, «sovradeterminazione funzionale» delle azioni¹⁰⁶, concatenazione razionale e statisticamente fondata di cause ed effetti); verso l'etica e la psicologia (il verosimile come motivazione coerente, codice comportamentale che adegua scelte, azioni, pensieri e sentimenti del personaggio alla sua specifica 'personalità'); verso la semiotica (il verosimile come stereotipo, citazione, intertesto, traccia ridondante di un *già-scritto* e di un *già-letto*); verso la critica della cultura e dell'ideologia (il verosimile come *doxa*, conformità all'opinione comune, rispetto della norma, sudditanza all'autorità, censura, pratica egemonica «il cui primo compito è contribuire a stabilizzare e a legittimare l'ordine dato delle cose») ¹⁰⁷.

Di fatto, qualunque sia la prospettiva da cui lo osserviamo, il realismo del codice sembra una proprietà storicamente e culturalmente condizionata, legata al sistema di verosimiglianza e di rappresentazione che vige in un determinato contesto.

¹⁰³ Cfr. J. KRISTEVA, *Σημειωτική* cit., p. 171.

¹⁰⁴ JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* cit., vol. I, p. 340.

¹⁰⁵ M. RIFFATERRE, *Fictional Truth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1990, p. 2.

¹⁰⁶ GENETTE, *Verosimiglianza e motivazione* cit., p. 65.

¹⁰⁷ PRENDERGAST, *The Order of Mimesis* cit., p. 52.

Per un egiziano della quinta dinastia, il modo piú chiaro per rappresentare qualcosa non è il medesimo che vale per un giapponese del XVIII secolo; e nessuno dei due è quello che vale per un inglese del primo Novecento¹⁰⁸.

In effetti, come si può valutare *obiettivamente* la verosimiglianza di un testo se lo standard di riferimento varia in continuazione, e spesso «piuttosto rapidamente»?¹⁰⁹ Lo notava già Rousseau, replicando a un ipotetico interlocutore che giudicava poco «naturali» i personaggi della *Nouvelle Héloïse*:

Perché giudicate così? Sapete fin dove gli uomini sono diversi l'uno dall'altro? Come i caratteri sono vari? Come i costumi, i pregiudizi cambiano secondo i tempi, i luoghi, le epoche? Chi ha il coraggio di stabilire precisi confini alla natura e dire: ecco fin dove può andare l'uomo, e non oltre?¹¹⁰

Per fare il caso piú ovvio: come giudicherebbe, questo interlocutore di Rousseau, la descrizione per noi del tutto verosimile di un viaggio in aeroplano? E perché, d'altro canto, la naturalezza e lo «schietto linguaggio del cuore» che i contemporanei coglievano nella *Nouvelle Héloïse* ci appaiono ormai adulterati da eccessi patetici, artifici sentimentali, derive didattiche e moraleggianti?¹¹¹ È anche probabile – per fare un altro caso – che il pubblico del Seicento francese trovasse «nella scrittura di un D'Urfé o di un Fénelon un grado di mimesi molto superiore a quello che vi troviamo noi; ma senz'altro avrebbe trovato nelle ricchissime e circostanziate descrizioni del romanzo naturalista una proliferazione confusa e una “fuliginosa accozzaglia”, e quindi si sarebbe lasciato sfuggire la sua funzione mimetica»¹¹². Scongiurate le prospettive totalizzanti, non si può insomma negare che la qualità realistica di un testo sia ancorata (in parte) all'evoluzione degli orizzonti d'attesa, dei paradigmi scientifici e in generale delle

¹⁰⁸ GOODMAN, *I linguaggi dell'arte cit.*, p. 39.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁰ ROUSSEAU, *Giulia o La Nuova Eloisa cit.*, p. 21.

¹¹¹ Cfr. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, II, *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 289-90.

¹¹² GENETTE, *Figure III cit.*, pp. 212-13.

norme culturali che definiscono il sapere condiviso di una comunità (la sua *enciclopedia*). In questo senso, si può dire, «ogni epoca ha il proprio realismo»¹¹³.

La nostra epoca non fa ovviamente eccezione. E DeLillo, antropologo del presente, dimostra davvero un'abilità consumata nel costruire la sua opera su una fitta trama di codici, materiali simbolici e schemi rappresentativi tipici della cultura postmoderna. La sua scrittura «intersemiotica»¹¹⁴ incorpora, fonde e transcodifica i principali *media* espressivi (radio, giornali, fotografia, cinema, televisione, pubblicità, video amatoriali, Internet) che plasmano l'odierna percezione della realtà. In fondo, se *Underworld* esemplifica perfettamente la categoria del realismo semiotico, non è tanto per la generica conformità a un sistema implicito di verosimiglianza, quanto per l'urgenza teorica con cui problematizza il carattere fluido, convenzionale e culturalmente mediato dei modelli del mondo, che appunto dovrebbero fornirci criteri e parametri con cui valutare la qualità realistica di un testo. Di fatto, come dice Marvin Lundy, il collezionista fanatico che percorre a ritroso la storia della palla, seguendone i passaggi di mano in mano, viviamo in un'epoca in cui la tecnologia «fa avverare la realtà [*it makes reality come true*]». Dopo avere analizzato, ingrandito, scomposto, rifotografato migliaia di immagini della partita, Marvin ha infatti elaborato la sua «teoria della realtà detta dei puntini [*the dot theory of reality*], cioè la teoria secondo la quale la conoscenza è totalmente disponibile se si analizzano i puntini». «Una fotografia – spiega, – è un universo di puntini. La grana, il composto alogeno, i piccoli grumi argentei dell'emulsione. Una volta entrati nel puntino, si accede all'informazione nascosta, si scivola all'interno dell'evento minimo». È per questo che «la realtà non accade [*reality doesn't happen*] finché non si analizzano i puntini»¹¹⁵.

Eppure, la sfaccettata ironia di DeLillo fornisce indizi sufficienti per concludere che Marvin ha torto, un po' co-

¹¹³ STERN, *On Realism* cit., p. 174.

¹¹⁴ CONSONNI, *Disegni e realtà* cit., p. 29.

¹¹⁵ DELILLO, *Underworld* cit., pp. 182, 184 e 189.

me il protagonista di *Blow-up*. Ha torto nel pensare che il suo lavoro di ricostruzione tecnologica faccia coincidere la realtà «avverata» dalla teoria dei puntini con l'esperienza vissuta della partita, con «l'aura originale del gioco»¹¹⁶. Ha torto perché quell'esperienza è *accaduta davvero* in una nicchia del tempo e dello spazio, anche se l'unico modo per concepirla e descriverla è presentarne un surrogato, una simulazione vuota che – direbbe Baudrillard – sostituisce al reale i segni del reale: un *simulacro*¹¹⁷. Non è affatto un caso che un'altra sequenza del romanzo completi ironicamente la teoria dei puntini di Marvin, descrivendo l'esperienza di Matt Shay, in Vietnam, mentre analizza con un visore le foto della ricognizione aerea:

Quando scopriva un puntino sulla pellicola lo traduceva in lettere, numeri, coordinate, griglie e interi sistemi di pensiero.

Quando scopriva un puntino sulla pellicola tirava a indovinare. Era un camion o una stazione di camion o l'entrata di una galleria o una piazzuola d'armi oppure una famiglia che cuoceva hamburger alla griglia durante un picnic¹¹⁸.

DeLillo, dunque, destabilizza profondamente il problema della verosimiglianza e della rappresentazione: non si limita a inscenare la pantomima dei codici, a intrecciare le mille trame semiotiche che corrono tra segni e referenti, rappresentazioni e oggetti rappresentati, ma pone un dubbio radicale sulla stessa definizione ontologica del presunto orizzonte di riferimento. C'è infatti una domanda che serpeggia – inavvertita e insidiosa – in tutto il romanzo, che assedia le esperienze e che affiora talvolta alla coscienza di alcuni personaggi: *che cosa è reale? che cos'è la realtà?* All'inizio del libro, nella primavera del 1992, la pittrice Klara Sax confessa a Nick la sensazione che tutto intorno

¹¹⁶ TH. L. PARRISH, *From Hoover's FBI to Eisenstein's «Unterwelt»*. DeLillo Directs the Postmodern Novel, «Modern Fiction Studies», XLV, 1999, n. 3, p. 702.

¹¹⁷ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulations*, Éditions Galilée, Paris 1981, p. 11. Rientra perfettamente nella logica del simulacro il fatto che Marvin abbia allestito nel seminterrato in cui conserva i suoi cimeli del baseball «una riproduzione del vecchio tabellone segnapunti e della facciata della clubhouse del vecchio Polo Grounds»: cfr. DELILLO, *Underworld* cit., p. 175.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 495 e 494.

a lei sia «vagamente – non so come dire – fittizio»: «non ti pare che la vita abbia preso una piega irreale a un certo punto?»¹¹⁹. E Nick, da parte sua, convoca un po' di volontarismo per esorcizzare questo tipico sospetto postmoderno:

Io vivevo nella realtà [*I lived responsibly in the real*] [...]. Non accettavo questa storia della vita come invenzione [*life as a fiction*], o qualunque cosa intendesse dire Klara Sax con la sua affermazione che la vita era diventata irreale¹²⁰.

Eppure, nemmeno lui può sfuggire al senso di sfaldamento dell'esperienza che corrode tutto il suo presente – la sua diafana bolla di benessere, consumismo, comfort tecnologico, normalità borghese, successo professionale, adulterio, rimpianto, memoria, senilità:

Ho nostalgia dei giorni del disordine. Li rivotoglio, i giorni in cui ero giovane sulla terra, guizzante nel vivo della pelle, imprudente e reale [*real*]. Ero stolido e muscoloso, arrabbiato e reale [*real*]. Ecco di cosa ho nostalgia, dell'interruzione della pace, dei giorni del disordine quando camminavo per le strade vere [*real streets*] e facevo gesti violenti ed ero pieno di rabbia e sempre pronto, un pericolo per gli altri e un mistero distante per me stesso¹²¹.

La domanda, il bisogno, il desiderio profondo di realtà che tutti avvertono nel libro sono continuamente insidiati dal dubbio, innescano dinamiche di rovesciamento ontologico, creano insolubili giochi di specchi – o anelli di Moebius – tra il reale e le sue simulazioni. Su molte, troppe cose si allunga l'ombra delle parole di un personaggio di *Mao II*: «Noi comprendiamo che la realtà è un'invenzione»¹²². È un processo di inarrestabile de-realizzazione che, suggerisce DeLillo, trova la sua cesura storica e simbolica nell'evento che lo ha reso scrittore, l'omicidio Kennedy, quando «la nostra presa sulla realtà» ha incominciato a vacilla-

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹²¹ *Ibid.*, p. 862. DeLillo ha sottolineato che questo sentimento non deve essere interpretato in senso ovvio e convenzionale, perché Nick ha nostalgia «non dell'innocenza perduta, ma della colpa perduta. Dei giorni in cui era capace di agire, nei suoi muscoli e nel suo sangue»: cfr. MOSS, «*Writing as a Deeper Form of Concentration*» cit., p. 160.

¹²² D. DELILLO, *Mao II* (1991) [trad. it. *Mao II*, Einaudi, Torino 2004, p. 144. Traduzione di D. Vezzoli].

re¹²³. Così Matt Shay, addetto ai test atomici negli anni Settanta, ha «la sensazione di partecipare a qualcosa di irreal», qualcosa che percepisce «sempre più come un'invenzione [*as sheer distortion*]. È un sogno che sta facendo un altro, con me dentro». Ma allora, si chiede, «come si fa a capire se questo è vero, dal momento che siamo già influenzati dal sistema, preparati a semicredere a tutto?»¹²⁴. Più tardi, alla fine degli anni Ottanta, Brian Glassic percorre strade e ponti di New York e si accorge che tutte le cose da cui è circondato – aerei, auto in coda, sigarette spente nei posacenere – sono «sui cartelloni pubblicitari intorno a lui, sistematicamente legate in uno strano rapporto referenziale [...] come se i cartelloni generassero la realtà»¹²⁵. Perfino le suore che soccorrono i derelitti del South Bronx vengono coinvolte in una sorta di disfida ontologica, quando quei grigi, cadenti, disperati paesaggi di desolazione urbana vedono apparire uno sgargiante autobus con l'insegna *South Bronx Surreal* dal quale sbarcano turisti armati di macchina fotografica. Gracie, la giovane assistente di Suor Edgar, non riesce a trattenersi: «Non è surreale. È reale, è reale. Surreale sarà il vostro autobus. Surreali sarete voi [...] Bruxelles è surreale. Milano è surreale. Questa è roba vera [*this is real*]. Il Bronx è reale»¹²⁶.

Del resto, non bisogna dimenticare che il romanzo termina negli anni Novanta, e termina nella Rete, in un mondo in cui non esistono oggetti o esperienze ma solo impulsi, informazioni, collegamenti, in una nuova frontiera cognitiva che permette a DeLillo di aggiornare tecnologicamente una classica inquietudine di Borges: «Il ciber spazio è una cosa dentro il mondo, o il contrario? Quale contiene quale, e come si può esserne sicuri?»¹²⁷. Come è possibile, in altri termini, avere l'indignata certezza di Suor Gracie? Come distinguere il reale dal surreale? O meglio: c'è davvero un reale, *là fuori*, che preesiste all'involucro di simulacri e mo-

¹²³ BEGLEY, *The Art of Fiction* CXXXV cit., p. 103.

¹²⁴ DELILLO, *Underworld* cit., pp. 489 e 497.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 259.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 879.

delli (simbolici, ideologici, mediatici) che surrogano e di fatto creano una (immagine della) realtà? È scampato qualcosa alla liquidazione dei referenti descritta da Baudrillard, a una logica della simulazione che *precede* i fatti e gli oggetti, alla «generazione attraverso i modelli di un reale senza origine né realtà: iperreale»?¹²⁸.

Certo, il modo in cui DeLillo ha descritto logiche e dinamiche della civiltà mediatica – da *Americana* a *Mao II*, da *Rumore bianco* allo stesso *Underworld* – sembra aprire la strada a risposte sconcertanti. *Rumore bianco*, ha spiegato lui stesso, è nato dalla percezione del «quotidiano stillicidio tossico» che emana dal tubo catodico e che finisce per creare una «realtà televisiva»¹²⁹. Addirittura, dirà più tardi, «abbiamo raggiunto il punto in cui le cose esistono solo per essere filmate e riprodotte in continuazione. Alcuni possono avere avuto l'impressione che la Guerra del Golfo sia stata fatta per la televisione»¹³⁰. Così, in *Underworld*, la futura moglie di Matt Shay trova «la presa, l'appiglio sicuro» con le cose solo attraverso la televisione, in «un colpo al tasto del telecomando», mentre si sente profondamente a disagio durante un viaggio con Matt nel deserto, perché «era troppo grande, troppo vuoto, aveva l'audacia di essere reale»¹³¹. A sua volta, Marian ascolta la cronaca delle manifestazioni contro la guerra in Vietnam e capisce che «la rivolta là fuori, se di rivolta si trattava, veniva amplificata e perfezionata da una rivolta simulata alla radio», in un ambiguo «dialogo tra ciò che era reale e ciò che era invece frutto di montaggio e mixaggio»¹³². Ma è soprattutto il cosiddetto Texas Highway Killer che incarna tutta la labilità ontologica di un mondo incapace di governare i suoi referenti. È il paradosso di chi uccide, semina sangue e morte sparando a caso sull'autostrada ma non esiste se non come entità mediatica, soggetto virtuale, simulacro

¹²⁸ BAUDRILLARD, *Simulacres et simulations* cit., p. 10.

¹²⁹ M. ROTHSTEIN, *A Novelist Faces His Themes on New Ground* (1987), in DEPIETRO (a cura di), *Conversations with Don DeLillo* cit., pp. 23-24.

¹³⁰ BEGLEY, *The Art of Fiction* CXXXV cit., p. 105.

¹³¹ DELILLO, *Underworld* cit., pp. 487 e 479.

¹³² *Ibid.*, pp. 639 e 641.

senza corpo né volto, trasfuso nel filmato di uno dei suoi delitti ripreso casualmente da una ragazzina e trasmesso ossessivamente dalle televisioni. È il dramma di chi si sente vivo, prende «coscienza di essere reale» solo telefonando in diretta all'*anchorwoman* di un noto programma televisivo, duplicando e moltiplicando la propria esistenza nelle foto delle vittime pubblicate sui giornali¹³³. Soltanto Nick, anni dopo, quando tutti smetteranno di parlare del Killer e lo sprofonderanno nel limbo mediatico dell'inesistenza, sembrerà ricordarsi di lui, chiedendosi «se sia ancora là fuori, in macchina, in cerca di vittime»¹³⁴.

Eppure, questa ciclica interrogazione sul *là fuori* – sulla violenza, il sangue, la guerra, la morte, il sesso, il desiderio, la vita, la storia, la testa di Kennedy devastata dallo sparo – è un segno della resistenza di DeLillo alla liquidazione dei referenti. Non è un caso che alla fine, nel ciber-spazio, la narrazione ruoti alla seconda persona e inviti il narratario (personaggio, navigatore, lettore) a distogliere gli occhi dallo schermo e a guardare fuori dalla finestra, ad ascoltare i giochi di bambini che – come nell'apostrofe iniziale – «*speak in your voice*», a osservare «gli oggetti nella stanza, fuori dallo schermo, fuori dalla rete, la grana del legno della scrivania viva nella luce, il tenore denso e vissuto delle cose, le cose che chiedono di essere viste e mangiate, il torsolo della mela che si scurisce a un color seppia sul vassoio del pranzo, e le dense misure dell'esperienza»¹³⁵.

C'è insomma qualcosa, nella scrittura di DeLillo, che spezza la circolarità semiotica di un mondo prigioniero dei segni e delle rappresentazioni di se stesso. Perché a dispetto di ogni dubbio, inganno, mascherata simbolica o inversione ontologica, la realtà esiste: esiste da qualche parte, anche se avvolta in una ragnatela di immagini, codici, informazioni; ed esiste come una cosa perduta, scomparsa, verso cui tendere e lottare, qualcosa che si sporge oltre il bordo estremo dell'oblio e del non detto e che tocca solo alla scrittura (ri)conquistare. È questo – non c'è dubbio – il signi-

¹³³ *Ibid.*, pp. 284 e 286.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 858.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 880.

ficato del baseball e della leggendaria palla del fuoricampo, emblema, feticcio, condensatore simbolico di un romanzo «in cui cose e persone scompaiono»¹³⁶, un romanzo in cui tutto ruota «intorno al perdere»¹³⁷. C'è un episodio, ambientato a Los Angeles nel 1992, in cui Nick Shay, Brian Glassic e Simeon Biggs assistono a una partita di baseball attraverso i vetri di una cabina, lontani dal campo, isolati dai rumori e dalla presenza vitale della folla. «Qui – commenta Brian – ci servono caschi e guantoni cibernetici, perché non siamo nel mondo reale. Siamo in piena realtà virtuale». Poi aggiunge, ripensando alle vecchie squadre di New York: «Noi avevamo i veri Dodgers e i veri Giants. Adesso abbiamo gli ologrammi»¹³⁸. Quello che i personaggi cercano, quello che la trama mette in scena attraverso la poderosa inversione temporale, è il senso di un'esperienza storica autentica simboleggiata appunto dall'epica partita del 3 ottobre 1951, quando tutti si sono riversati in strada per condividere il proprio stupore con gli altri, quando ancora non c'erano telecamere a riprendere il gioco per trasformarlo in simulacro mediatico, quando solo la voce (le parole) del telecronista Russ Hodges diffondeva l'euforia e l'emozione dell'evento, una voce – puntualizza DeLillo – «splendidamente isolata nel tempo, non soggetta al degradante processo di ripetizione frenetica che esaurisce ogni evento contemporaneo prima che abbia assunto piena coerenza»¹³⁹. Difficile allora non vedere in Hodges una delle tante controfigure del romanziere (più o meno ironiche)¹⁴⁰ che DeLillo dissemina nel romanzo – dagli artisti *underground* a Lenny Bruce, da Klara Sax allo stesso Hoover, con i suoi schedari e i suoi dossier segreti che trasformano fatti aleatori in «comprovate realtà», giungendo a «una forma più profonda di verità» che trascende dati e oggetti reali¹⁴¹.

¹³⁶ ECHLIN, *Baseball and the Cold War* cit., p. 149.

¹³⁷ DELILLO, *Underworld* cit., p. 101.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 96 e 100.

¹³⁹ *Id.*, *The Power of History* cit., p. 62.

¹⁴⁰ Cfr. J. DUVALL, *Don DeLillo's «Underworld». A Reader's Guide*, Continuum, New York - London 2002, p. 41.

¹⁴¹ DELILLO, *Underworld* cit., pp. 12 e 596.

Hodges, ci viene detto, ha passato anni in una sala di registrazione a «reinventare partite» sulla base di pochi dati trasmessi dal telegrafo:

Ti passano un pezzo di carta coperto di lettere e numeri e tu devi tirarci fuori una partita di baseball. Crei il clima, dà un corpo ai giocatori, li fai sudare, brontolare, gli fai tirar su le brache a strattoni, ed è straordinario, pensa Russ, quanto trambusto concreto, quanta estate e quanta polvere la mente sia in grado di sollevare da una singola lettera latina piatta su un foglio¹⁴².

Non è affatto un caso che lo scrittore Bill Gray, in *Mao II*, abbia passato molte ore della sua infanzia a commentare da solo «intere partite di baseball. Sedevo in una stanza e inventavo le partite e descrivevo il gioco minuto per minuto ad alta voce»¹⁴³. E c'è qualcosa di paradigmatico nel fatto che una delle strategie retoriche di Hodges prefiguri esattamente ciò che DeLillo ci racconterà subito dopo e che metterà in moto tutta la trama di *Underworld*, il suo bisogno di sfuggire al gioco dei simulacri, di spezzare il cerchio autoreferenziale dei codici, di sprigionare un universo di cose da una serie di parole allineate sulla pagina:

Quando commentava partite fantasma, gli piaceva spostare l'azione sugli spalti, inventando un ragazzino che cerca di acciappare una foul ball, un pel-di-carota con tanto di ciuffo (che sfacciato, eh?) che recupera la palla e la solleva per aria [...] una palla ricordo, una cosa a suo modo inestimabile, una cosa che sembra ricapitolare l'intera storia del gioco ogni volta che viene lanciata o colpita o toccata¹⁴⁴.

4. Verità.

Dunque, la palla come emblema di una storia e di un mondo. E la parola, la voce, l'invenzione verbale come pegno di una scommessa che si gioca tutta dentro il linguaggio ma che aspira costantemente a uscire dai suoi confini. Alla fine del *Prologo*, chiudendo la straordinaria perform-

¹⁴² *Ibid.*, p. 21.

¹⁴³ *Id.*, *Mao II* cit., p. 51.

¹⁴⁴ *Id.*, *Underworld* cit., p. 21.

ance verbale con cui ha evocato il brulicare di gesti, sguardi, voci, urla, immagini, colori, emozioni che compongono un evento così complesso come una partita di baseball, DeLillo rilancia la sfida della scrittura e la sua lotta contro la sconfinata inattingibilità del reale. Sul campo da gioco ormai deserto c'è solo un ubriaco che barcolla e che corre tra le basi, scivola, vola a gambe all'aria:

Tutti i frammenti del pomeriggio si accumulano intorno alla sua figura a mezz'aria. Urli, schiocchi di mazza, vesciche piene e sbadigli isolati, il numero infinito di cose che, come granelli di sabbia, non si possono contare.

Tutto sta scivolando indelebilmente nel passato¹⁴⁵.

Ora, la domanda è: come ritrovare quel passato? come descriverlo? come preservare e restituire tutta l'urgenza, la travolgente intensità di un'esperienza subito promossa a «solenne brandello di storia» e affidata solo alla memoria o al racconto, alla concitata enfasi di chi c'era o all'innocente malafede di chi finge di esserci stato «perché l'evento aveva un tale potere da convincerli che quel giorno dovevano per forza essere stati al Polo Grounds altrimenti come facevano a sentirsi questa cosa nel sangue?»¹⁴⁶.

DeLillo – lo dicevamo – insiste sulla fondamentale irripetibilità di un evento che l'assenza delle telecamere rende al tempo stesso memorabile e inattingibile, se è vero che la sua remota magia dipende proprio dall'impossibilità di rivederlo, riprodurlo, immetterlo nel circuito del *già-visto* e del riconoscimento seriale. «Il fuoricampo di Thomson continua a vivere perché è stato battuto molti anni fa, quando le cose non venivano trasmesse in replay e logorate, indebolite ed esaurite prima della mezzanotte del primo giorno»¹⁴⁷. Certo, DeLillo è scrittore troppo consapevole e avvertito per rimpiangere le ambiguità ideologiche dell'*aura* già denunciate da Benjamin, o addirittura per invocare una

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 10 e 98.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 103. Di questa qualità dell'evento DeLillo ha parlato anche in alcune interviste: cfr. D. FIRESTONE, *Reticent Novelist Talks Baseball, Not Books* (1998), in DEPIETRO (a cura di), *Conversations with Don DeLillo* cit., p. 153; e MOSS, «*Writing as a Deeper Form of Concentration*» cit., p. 160.

crociata contro la dilagante iconolatria di un mondo in cui «dormiamo con l'immagine, la mangiamo, le rivolghiamo le nostre preghiere e la indossiamo anche»¹⁴⁸. Sa bene che «questa è l'epoca delle immagini», che nessun serio tentativo di comprensione della vita contemporanea può prescindere dal «potere dell'immagine». Sa che il cinema «permea la nostra vita»¹⁴⁹ e plasma la nostra percezione della realtà, offrendoci – come aveva detto Benjamin – una rappresentazione del mondo «incomparabilmente più precisa» rispetto ad altri mezzi espressivi¹⁵⁰. «Il ventesimo secolo è su *pellicola*», dice un personaggio dei *Nomi*: «È il secolo filmato»¹⁵¹. Eppure, DeLillo sa altrettanto bene che «la differenza fra il mondo delle immagini e quello delle parole è straordinaria, e difficile da definire. Un'immagine è un po' come una massa: una moltitudine di impressioni. Un racconto, invece, con il suo procedere lineare e ordinato di caratteri e parole, sembra più connesso all'individualità»¹⁵². Sfruttare le suggestioni espressive del cinema o della fotografia, fornire alla scrittura una specifica qualità visiva, ricorrere a un'elaborata tecnica di montaggio, addirittura concepire l'opera attraverso una sequenza di immagini e di scene («è Technicolor, qualcosa che vedo in modo vago») non significa affatto trasformare il romanzo in una controparte scritta del linguaggio filmico, né mettersi nei panni di «quegli scrittori che si sentono in competizione con i *media* visuali»¹⁵³. È anzi dove l'immagine fallisce che si aprono inaspettati spazi per la parola: è quando la presunta veridicità denotativa della rappresentazione visiva si ri-

¹⁴⁸ DELILLO, *Mao II* cit., p. 42.

¹⁴⁹ HOWARD, *The American Strangeness* cit., p. 125; e BEGLEY, *The Art of Fiction* CXXXV cit., p. 105.

¹⁵⁰ W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) [trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991, p. 40].

¹⁵¹ DELILLO, *I nomi* cit., p. 233.

¹⁵² B. DESALM, *Masse, Macht und die Eleganz der Sätze*, in «Kölner Stadtanzeiger», 27 ottobre 1992, citato in CONSONNI, *Disegni e realtà* cit., p. 12. Un giudizio simile si trova anche nell'intervista con Maria Nadotti (*An Interview with Don DeLillo* cit., p. 110).

¹⁵³ BEGLEY, *The Art of Fiction* CXXXV cit., p. 91; e MOSS, «*Writing as a Deeper Form of Concentration*» cit., p. 156.

vela illusoria, un simulacro senza referente, che la conclamata menzogna della *fiction* può annettersi nuove porzioni di verità. Pare che DeLillo, dopo l'omicidio di Gianni Versace, sia rimasto molto colpito dall'istantanea, moltiplicata apparizione del suo cadavere disteso in una strada di Miami, senza che questa invadenza mediatica abbia minimamente aiutato la gente a interrogarsi sull'evento, a capire come descriverlo e interpretarlo. «Forse è per questo – ha detto, – che alcuni di noi scrivono *fiction*»¹⁵⁴.

C'è infatti un rischio evidente che minaccia tutte le rappresentazioni, soprattutto quelle più compromesse con il consumo culturale di massa: la degradazione a *cliché*, a frammento citabile, a sceneggiatura meccanica che riconduce anche l'imprevisto e l'abnorme in uno schema preconfezionato, rassicurante, immediatamente fruibile. Spesso, in *Underworld* (ma il fenomeno era molto presente già in *Americana*), i personaggi pensano e percepiscono il mondo in termini di stereotipo filmico: molti di loro immaginano cosa direbbero e farebbero nella «versione cinematografica» della propria vita¹⁵⁵, oppure, come Nick nel deserto, vedono un oggetto in avvicinamento e si fanno venire in mente «un centinaio di film in cui qualcosa attraversa la pianura ondulata»¹⁵⁶. Lo stesso Nick, durante un viaggio di lavoro, vive un'avventura extraconiugale che si sviluppa come una sceneggiatura un po' scontata: gioco di sguardi, approccio, dialogo a bordo piscina, imbarazzo, intimità della camera d'albergo: «erano scene da film, queste, dal tono lievemente ellittico, con le riprese un po' improvvisate, sfasate dall'azione accidentale»¹⁵⁷. Ed è solo più tardi, nella cieca urgenza del desiderio e del corpo, che Nick si strappa a questo atteggiamento di cinematografico distacco: sfugge al ruolo di annoiato, consapevole *voyeur* delle proprie esperienze e si stringe in un abbraccio frenetico con l'amante:

a un certo punto mi sollevai e mi accorsi che sembrava piccola, così nuda a letto, completamente diversa dalla donna da film

¹⁵⁴ REMNICK, *Exile on Main Street* cit., p. 144.

¹⁵⁵ Cfr. DELILLO, *Underworld* cit., pp. 273, 493-94 e 550.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 310.

[*the woman of the movietone aura*] nell'atrio dell'albergo. Adesso era davvero in contatto con la terra [*near to the real earth*], con il suo io scavato dal sesso, e la sentivo vicina, e pensai che finalmente la conoscevo anche se teneva gli occhi chiusi per nascondersi¹⁵⁸.

Di nuovo, dunque, quel desiderio di realtà e di esperienza continuamente insidiato dalla logica mistificante della mediazione segnica. E certo c'è qualcosa di paradossale nel fatto che proprio la parola, il mezzo più diretto e arbitrario, più esposto alla deriva dei codici e dei simboli, serva a DeLillo per inseguire il contatto perduto con una realtà che qualunque immagine visiva, apparentemente, potrebbe restituirci con precisione e immediatezza infinitamente maggiori. Se non immune, infatti, la parola può essere più facilmente guarita dalla paralisi cognitiva del *cliché*. Può contare sulle mille risorse della polisemia, dell'ambiguità, della connotazione, della variazione, dell'invenzione metaforica, di una «ginnastica verbale»¹⁵⁹ non vincolata all'univoca cosalità di un referente visibile (o simulato). Così, all'ingresso del Polo Grounds, «le facce dei cassieri sembrano cipolle appese a un filo»; dentro, attornati dalla folla, i giocatori «corrono attraverso una slavina di rumore che rotola su di loro»; più tardi, nel buio della sua stanza, Cotter ripensa alla partita che «gli rotola addosso in grandi ondate calde di sonno soddisfatto»¹⁶⁰. Poi c'è Matt Shay, nel deserto degli esperimenti atomici, che sente il rombo degli aerei e «l'eco che rimbalzava dalle montagne, come se stessero facendo saltare una cucitura del mondo»; Matt, di nuovo, che ascolta affascinato il boato delle esplosioni:

Immaginò le onde sonore sorvolare il territorio e avanzare sciabordando nel tempo, per settimane e mesi, fino in fondo al paese, per trasformarsi alla fine nella più dolce delle ninnananne in una piccola stanza sicura dove una madre allatta un bambino e un uomo si tiene un braccio sopra la testa, un ricercatore, non per

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 319.

¹⁵⁹ Cfr. M. RIFFATERRE, *La Production du texte* (1979) [trad. it. *La produzione del testo*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 28-32].

¹⁶⁰ DELILLO, *Underworld* cit., pp. 6, 33 e 154.

paura dei pezzi di intonaco o delle schegge di vetro, ma solo per abbassare la tapparella – il cielo si sta incupendo, e un aroma arriva dalla cucina, e c'è musica in casa¹⁶¹.

Con questo, ci ritroviamo in quel tipico campo di tensione che contrappone tradizione e avanguardia, automatismo e straniamento, stereotipo e rottura formale, due vettori della produzione e della ricezione artistica in cui già Jakobson – lo abbiamo visto – scorgeva una radice dell'ambiguità del realismo¹⁶². Il fatto è che, ancora una volta, la vaghezza semantica è il prodotto di una modalità logica confusiva, di una mancata distinzione tra diversi livelli di articolazione. Se infatti restiamo sul livello semiotico, dove corrono i rapporti tra un testo e un certo codice di verosimiglianza, non possiamo negare che il realismo sia *anche* – come dice Goodman – «un fatto di abitudine», la cui condizione è «l'adattamento» e la cui misura è «l'assuefazione», la familiarità con un «sistema abituale di rappresentazione» e con gli «usuali giudizi di rassomiglianza»¹⁶³. Se però ci spostiamo sul quarto livello del nostro modello plurale, quello cognitivo, vediamo le cose in modo completamente diverso e capiamo perché il realismo, in molti casi, non sia affatto conferma, ripetizione, riconoscimento del già noto, ma nuovo codice di lettura del mondo che infrange norme, canoni e schemi convenzionali, mostrandoci aspetti inediti della realtà. Lo stesso Goodman, del resto, arriva a distinguere un secondo, meno frequente significato del termine *realismo*:

Quando un pittore o un fotografo producono, o ci rivelano, aspetti mai visti di un mondo, si dice a volte che hanno raggiunto un nuovo grado di realismo per il fatto di aver scoperto e mostrato nuovi aspetti della realtà. Quel che abbiamo in un tale caso, quello cioè della rappresentazione in base a un sistema per noi insolito, è il realismo non nel senso di un qualcosa di abituale ma in quello di una rivelazione¹⁶⁴.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 434 e 499.

¹⁶² Cfr. *supra*, pp. 28 sgg.

¹⁶³ Cfr. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte* cit., pp. 40-43 e 200-1; *Id.*, *Realism, Relativism, and Reality* cit., p. 269; *Id.*, *Vedere e costruire il mondo* cit., pp. 23, 152 e 160.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 152.

È su questo piano che si sviluppa un'ulteriore, forse decisiva componente del realismo di DeLillo, autore di una «controstoria», di una storia «sotterranea» della guerra fredda che esemplifica alla perfezione la capacità della letteratura di rivelare il lato nascosto del reale, di esprimere il non detto o ciò che non può essere detto in nessun altro modo. Nei termini di Calvino: «quella particolare intelligenza del mondo che la letteratura e solo la letteratura può dare»¹⁶⁵. In questo senso il romanzo è davvero, come direbbe Carlos Fuentes, «la ricerca verbale di ciò che attende di essere scritto»¹⁶⁶, una forma di interrogazione dell'esperienza che fa leva sull'insostituibile potere conoscitivo (e creativo) della parola. DeLillo stesso ha osservato che il ruolo del romanziere è «creare un clima, un ambiente, non reagire a ciò che esiste. Noi romanzieri dobbiamo vedere le cose prima degli altri», perché la scrittura non è altro che «una forma concentrata di pensiero», o addirittura «l'illuminazione finale»¹⁶⁷. La sua è in un certo senso una forma di preghiera, un'invocazione e un auspicio: «Che il linguaggio plasmì il mondo. Che spezzi la fede in una ri-creazione convenzionale»¹⁶⁸. Forse nessuno più di lui, tra i romanzieri contemporanei, potrebbe sottoscrivere il giudizio di Roland Barthes, secondo cui «è scrittore colui per il quale il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza»¹⁶⁹. Nessuno sembra possedere una tale, profonda «coscienza di parola»¹⁷⁰, nell'idea continuamente ribadita che «il nodo di tutta la questione è il linguaggio», che «prima della storia e prima della politica c'è il linguaggio, ed è questo che intendo quando mi

¹⁶⁵ I. CALVINO, *Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito della «Sfida al labirinto»* (1963), in ID., *Saggi cit.*, vol. II, p. 1774.

¹⁶⁶ FUENTES, *Geografia del romanzo cit.*, p. 28.

¹⁶⁷ MOSS, «*Writing as a Deeper Form of Concentration*» cit., p. 158; V. PASSARO, *Dangerous Don DeLillo* (1991), in DEPIETRO (a cura di), *Conversations with Don DeLillo cit.*, p. 80; BEGLEY, *The Art of Fiction CXXXV cit.*, p. 87.

¹⁶⁸ DELILLO, *The Power of History cit.*, p. 63.

¹⁶⁹ R. BARTHES, *Critique et vérité* (1966) [trad. it. *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1985, p. 42].

¹⁷⁰ *Ibid.*

definisco uno scrittore»¹⁷¹. Facendone il «criterio supremo del valore umano»¹⁷², DeLillo sembra quasi cercare nel linguaggio l'arcaico, smarrito potere adamitico della nomenclazione. Pronunciare i nomi – questa «colla subatomica del mondo umano» – significa infatti rivelare e connettere, conoscere gli uomini e le cose, forse accedere a una sfera segreta dell'esperienza: significa raccogliere l'invito che DeLillo ritrova in Rilke, probabilmente nella *No-na elegia duinese*: «dobbiamo rinominare il mondo»¹⁷³. Per questo, al termine della lezione di padre Paulus sulle parti della scarpa, Nick si propone di «cercare le parole»:

Volevo cercare velleità e quotidiano e impararle a memoria, queste stronze di parole, una volta per sempre, impararne l'ortografia, la pronuncia, ripeterle ad alta voce, sillaba per sillaba – vocalizzare, produrre suoni vocali, emettere suoni, pronunciare le parole per quello che valevano.

Questo è l'unico modo di sfuggire alle cose che hanno fatto di te quello che sei¹⁷⁴.

Sarebbe sbagliato, tuttavia, addebitare a DeLillo uno spocchioso complesso di superiorità rispetto alla civiltà dell'immagine, smentito peraltro dal suo amore per il cinema e dal fatto di avere collocato al centro del romanzo, come un omaggio *en abyme*, il «leggendario film perduto» (e fittizio) di Sergej Ejzenštejn, *Unterwelt*, un film strano, cupo, apparentemente «dominato dal mito» e «pieno di manierismi» ma di fatto terribilmente profetico, «un film che parla di Noi e di Loro» e che prefigura gli effetti della guerra atomica, indagando «le contraddizioni dell'essere»¹⁷⁵. Quel che DeLillo coglie e difende nella parola scritta è piuttosto una condizione di *differenza*, un'irriducibile specificità che nessun'altra forma di espressione potrebbe assumere o surrogare. La scrittura è ritmo, sviluppo, forma nel tempo, ac-

¹⁷¹ REMNICK, *Exile on Main Street* cit., p. 140; MOSS, «Writing as a Deeper Form of Concentration» cit., p. 164.

¹⁷² COWART, *Don DeLillo* cit., p. 72.

¹⁷³ CONNOLLY, *An Interview with Don DeLillo* cit., p. 37; e LECLAIR, *An Interview with Don DeLillo* cit., p. 9. Sul riferimento a Rilke cfr. in particolare COWART, *Don DeLillo* cit., p. 26.

¹⁷⁴ DELILLO, *Underworld* cit., p. 580.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 452-53 e 473-74.

cumulo graduale del senso che si solidifica di parola in parola e di frase in frase, una combinazione di segni, suoni e significati che guida lo scrittore nelle profondità del linguaggio e che plasma la sua stessa identità. DeLillo ha spesso descritto il piacere, la sensuale fascinazione che prova nel giustapporre parole e nel comporre frasi, grazie a quella sensibilità ritmica e semantica di cui parla Bill Gray in *Mao II*:

Ogni frase compiuta ha una verità in attesa alla sua fine e lo scrittore impara a riconoscerla quando finalmente ci arriva. A un certo livello questa verità è il ritmo della frase, il suo polso e il suo equilibrio, ma a livello più profondo è l'integrità dello scrittore mentre si confronta con la lingua. Io mi sono sempre riconosciuto nelle mie frasi [...] Il linguaggio dei miei libri mi ha formato come uomo. C'è una forza morale in una frase quando ti riesce giusta¹⁷⁶.

Ora, la profondità di questa vita nel tempo sembra del tutto preclusa all'immagine visiva, prigioniera della sua istantanea gabbia bidimensionale. Sembra preclusa perfino all'immagine in movimento, che si trova a scontare quella forma mediatica di coazione a ripetere da cui è affetta la nostra cultura, spinta a riprodurre, replicare, riproiettare compulsivamente i filmati che sembrano testimoniare fedelmente il 'reale' (il fungo di Hiroshima, l'omicidio Kennedy, l'esplosione dello Shuttle, il crollo delle Torri gemelle...) ma che di fatto lo reificano, ne automatizzano l'urgenza e l'orrore, riducendolo a un simulacro che produce solo il nostro distratto riconoscimento e una sorta di complice, morboso consumismo della violenza. Mentre il dolore evapora nella ripetizione, «l'evento diventa estetico e l'effetto su di noi anestetico»¹⁷⁷. È quel che succede, in *Underworld*, con il film di Zapruder sull'omicidio Kennedy, proiettato in continuazione su centinaia di schermi nello studio di un videoartista, in una *performance* che finisce per diluire il tremendo «impatto» iniziale delle immagini e avviare una riflessione «sulla natura stessa del film», ridotto a «un simulacro vivente [*some crude living likeness*] della tecnologia della mente», «qualcosa di scollegato da ciò che

¹⁷⁶ ID., *Mao II* cit., p. 54.

¹⁷⁷ E. GOODHEART, *Some Speculations on DeLillo and the Cinematic Real*, in LENTRICCHIA (a cura di), *Introducing Don DeLillo* cit., p. 122.

chiamiamo fenomeno»¹⁷⁸. Ed è quel che succede con un altro video amatoriale, la perfetta controparte del film di Zapruder, cioè quel filmato sul Texas Highway Killer che le televisioni «trasmettono mille volte al giorno» e che avrebbero continuato a trasmettere «finché non l'avessero visto tutti gli abitanti del pianeta», «l'avrebbero fatto vedere fino alla fine dei giorni»¹⁷⁹. A Matt Shay, che assiste affascinato a ogni proiezione, incapace di staccarsi dallo schermo, il nastro pare «di un realismo folgorante», «più reale della realtà [*the tape has a searing realness, it is realer than real*]: c'è qualcosa nella sua natura

che ti fa pensare che sia più reale, più aderente alla vita [*truer-to-life*] di tutto ciò che ti circonda. Le cose che ti circondano sono meno immediate, sembrano provate e ritoccate davanti allo specchio, abbellite dai cosmetici. Il nastro è iperreale [*superreal*], o forse sarebbe più appropriato dire subreale [*underreal*]¹⁸⁰.

Di fatto, l'ossessiva ripetizione seriale fa svaporare ogni gravidanza o emozione: «Più lo guardi, più il nastro diventa mortale, freddo e implacabile». E in fondo, nonostante la sua spietata precisione denotativa, il suo pornografico cinismo, «alla fine mostra ben poco», simile in questo allo stesso film di Zapruder che offre la «tremenda rivelazione»¹⁸¹ dello sparo alla testa ma che in realtà non spiega nulla, lascia sull'evento una fitta coltre di macchie, ombre, ambiguità.

Il video, insomma, esibisce ma non spiega l'evento: lo isola e lo vincola a un «percorso obbligato nel tempo»¹⁸², privandolo di ogni storicità: ostenta un nudo, brutale, iperinformato realismo che a poco a poco, di replica in replica, aliena lo spettatore «dalla realtà che pulsa sempre più debolmente nel mondo che sfuma [*the diminishing world*] al di fuori del nastro»¹⁸³. È a questa evanescente condizione

¹⁷⁸ Cfr. DELILLO, *Underworld* cit., pp. 519-20 e 527-29.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 166 e 242-43.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 163 e 164.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 166, 165 e 520.

¹⁸² *Ibid.*, p. 263.

¹⁸³ *Id.*, *The Power of History* cit., p. 63. Il motivo dello «sfumare dell'esistenza» (*the nature of diminishing existence*) era già presente in *Americana* (1971) [trad. it. *Americana*, il Saggiatore, Milano 2003, p. 315. Traduzione di M. Pensante].

ontologica che DeLillo contrappone la radianza, l'immanenza storica, la presenza non mediata dei documenti del passato. Invoca i «piaceri della memoria» per resistere a una sorta di collasso temporale in cui tutto si muove sempre più rapidamente, istantaneamente consumato e gettato, in una replica indefinita di se stesso¹⁸⁴. E alla compulsiva natura *fast-forward* della cultura contemporanea risponde, da scrittore, azionando il *rewind*: rovescia la freccia del tempo, inverte il flusso della corrente narrativa e sospinge la trama di *Underworld* verso la fonte, verso un remoto momento inaugurale che è al tempo stesso il fuoricampo di Bobby Thomson, l'esperimento atomico russo, il tempo perduto di Nick Shay, l'innocenza culturale di un'intera nazione e anche – se vogliamo – una sua possibile autobiografia, il recupero mnestico della sua adolescenza nel Bronx che conferisce al romanzo, come ha notato giustamente Martin Amis, un sottofondo di «dolore personale»¹⁸⁵.

La risposta alla nostra domanda, allora, è racchiusa nello sviluppo e nell'impianto strutturale del libro stesso. Perché c'è un unico modo per recuperare il passato e riscattare la storia dalla sua degradazione: scrivere, raccontare, seguire la «storia alla rovescia»¹⁸⁶ di una palla da baseball che ha segnato tante storie e tante vite. Così, quando Nick trascorre lunghe notti insonni a «estrapolare ricordi» dalla palla, spremendola con forza tra le dita, fornisce una motivazione metanarrativa al lavoro stesso del suo autore: «bisogna tornare un po' indietro, collegare molte cose, prima di riuscire a capire perché si possa stare seduti in poltrona alle quattro del mattino con in mano un oggetto del genere»¹⁸⁷. In fondo, osserva DeLillo, «la narrativa gira tutta intorno al rivivere le cose. È la nostra seconda occasione»¹⁸⁸. Ed è anche la forza che trascina molti personaggi del ro-

¹⁸⁴ ID., *The Power of History* cit., pp. 61 e 63.

¹⁸⁵ M. AMIS, *Survivors of the Cold War*, in «The New York Times», 5 ottobre 1997. DeLillo stesso ha ammesso che, scrivendo la sesta parte del libro, si è trovato a «rivivere esperienze come faceva Nick Shay»: cfr. ECHLIN, *Baseball and the Cold War* cit., p. 148.

¹⁸⁶ DELILLO, *Underworld* cit., p. 181.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁸⁸ ID., *The Power of History* cit., p. 63.

manzo, così spesso stregati dalle immagini e dai rimpianti del passato: lo stesso Nick, che cerca il senso della sua colpa perduta e del suo remoto trauma edipico; Bronzini, il filosofo del tempo, che si strugge nei ricordi e che, vedendo una bambina intenta a saltare, «avrebbe voluto bloccarla a metà salto, bloccare tutto per mezzo secondo, [...] e poi farlo scorrere all'indietro, disfare il salto della bambina, riavvolgere la vita, dando a tutti la possibilità di rifarla»; Marvin Lundy, il cacciatore della palla, che vuole «risalire a collegamenti del lontano passato» per ritrovare il ricordo della moglie morta, «per opporsi alla forma cupa di una perdita irrimediabile»¹⁸⁹. È per questo che DeLillo parla di un «eros del linguaggio», di una resistenza della parola «contro la vasta e uniforme Morte che la storia tende a faggiare come sua più durevole opera»¹⁹⁰. È una sorta di tensione tra la pulsione di vita della scrittura e la pulsione di morte della storia, tra il «principio libidinale della creazione artistica»¹⁹¹ e la nevrotica coazione a ripetere della civiltà mediatica e tecnologica, in cerca del suo apocalittico *Trionfo della morte*. Non a caso, Bill Gray assegna alla scrittura una funzione al tempo stesso ermeneutica e terapeutica: suo è il compito di «rivelare la consapevolezza», di «aumentare il flusso del significato»: «Solo scrivere poteva lenire la sua solitudine e il suo dolore. Le parole scritte potevano dirgli chi era»¹⁹².

Difficile, davvero, trovare un'esemplificazione più pregnante delle funzioni della *mimesis* in quanto attività produttiva e cognitiva, peculiare forma di conoscenza del mondo umano. Roberto Rossellini diceva che il realismo è «la forma artistica della verità»¹⁹³. E non c'è in fondo modo migliore per definire la più elevata, complessa articolazione della scrittura realista, che prescindere da qualunque ruolo servilmente riproduttivo e che sfrutta la finzione per of-

¹⁸⁹ ID., *Underworld* cit., pp. 245, 337 e 199.

¹⁹⁰ ID., *The Power of History* cit., p. 63.

¹⁹¹ COWART, *Don DeLillo* cit., p. 182.

¹⁹² DELILLO, *Mao II* cit., pp. 216 e 220.

¹⁹³ R. ROSSELLINI, *Due parole sul neorealismo* (1953), in MILANINI (a cura di), *Neorealismo* cit., p. 156.

fruire un'ermeneutica del mondo reale. È un piano, ovviamente, che trascende sia la dimensione intertestuale dei codici sia quella testuale dei temi e delle forme e che presuppone una più complessa relazione estetica, in cui il testo agisce come un commutatore del senso tra autore e lettore e si pone, rispetto all'esperienza, in un «reciproco rapporto d'orizzonte: il mondo appare come orizzonte della finzione, la finzione come orizzonte del mondo»¹⁹⁴.

Alla base, certo, ci vuole un'idea di letteratura, articolata sui due fronti della produzione e della ricezione artistica. Ci vuole – ed è il caso di DeLillo – una concezione forte del ruolo dello scrittore e del suo posto nella società. Ci vuole la responsabilità di un *impegno* con cui influenzare le coscienze, esercitare un'opera di critica culturale (o addirittura di «vandalismo cognitivo»)¹⁹⁵ e giungere anche a forme radicali di opposizione, calandosi nei panni del *bad citizen* e perfino del terrorista che lotta contro l'epoca e contro il potere¹⁹⁶. Ma ci vuole, ovviamente, anche un'adeguata collaborazione da parte del lettore, che attualizza la tensione cognitiva del testo e che allarga – come diceva James – la propria esperienza, in un'opera di *ri-descrizione* del mondo¹⁹⁷ che è anche un modo per cambiarlo, per aggiungervi qualcosa di completamente nuovo. Quando Nick e Marian sorvolano in mongolfiera la grandiosa opera di *waste art* di Klara Sax, una distesa di B-52 dismessi, ridipinti e allineati nel deserto, capiscono che l'esperienza estetica trasfigura non solo la loro concezione dell'arte, ma anche la loro percezione della realtà empirica:

Pensai sinceramente che erano cose grandiose, dipinte per sottolineare la fine di un'era e l'inizio di qualcosa di tanto diverso che solo una visione come questa poteva auspicarlo. [...]

Marian disse: – Non potrò più guardare un quadro nello stesso modo.

¹⁹⁴ La formula, di Karlheinz Stierle, è ripresa da Hans Robert Jauss (*Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I cit., pp. 237 e 348).

¹⁹⁵ DUVALL, *Don DeLillo's «Underworld»* cit., p. 63.

¹⁹⁶ Prese di posizione come queste si trovano in varie interviste (cfr. DEPIETRO [a cura di], *Conversations with Don DeLillo* cit., pp. 13, 45-46, 84, 113-14, 142 e 165) e in alcuni passi di *Mao II* (cit., pp. 47, 107, 141 e 170).

¹⁹⁷ Cfr. RICŒUR, *Tempo e racconto* cit., vol. I, p. 131.

- E io non potrò piú guardare un aereo.
- O un aereo, - convenne Marian¹⁹⁸.

È proprio al potere cognitivo e redentivo dell'arte, al bisogno di dare forma e significato al mondo che allude la pagina finale del libro, dove tutto converge e si condensa. La scrittura. La finzione. L'impegno. La pulsione di vita del linguaggio. Il riscatto delle esistenze individuali dal naufragio della storia. E non è certo un caso che il viaggio nell'*underworld* della guerra fredda si concluda, tra le immagini e i flussi elettronici del ciberspazio, con la ricerca e l'auspicio di una *parola*, forse di quella singola, numinosa parola di un'unica sillaba che Nick, sulle tracce del mistero di Dio, aveva cercato a suo tempo seguendo i precetti della *Nube della non conoscenza*¹⁹⁹. È infatti «un'unica serafica parola» che appare a un certo punto sullo schermo in cui pulsano le immagini delle esplosioni atomiche. Una parola dalle profonde radici etimologiche, passata di lingua in lingua, rifratta attraverso usi e contesti, citazioni e contrabbandi semantici. Una parola che sembra uscire dallo schermo (e dal testo) per «materializzarsi nel mondo, assumere tutti i suoi significati, il suo senso di serenità e contentezza fuori nelle strade». Una parola che suggella quest'opera scritta a fine millennio con la stessa, problematica tensione assertiva dei capolavori modernisti - lo «Yes» alla fine di *Ulisse*, lo «*Shantih shantih shantih*» alla fine della *Terra desolata*:

una parola che porta con sé la luce ardente di un oggetto nel mezzogiorno assolato, il valore del tocco che unisce, ma è solo una sequenza di impulsi su uno schermo un po' tetro, e la sola cosa che riesce a fare è renderti pensieroso - una parola che diffonde un desiderio attraverso la distesa viva della città e oltre i ruscelli sognanti e i frutteti, fino alle colline solitarie.

Pace²⁰⁰.

¹⁹⁸ DELILLO, *Underworld* cit., p. 132.

¹⁹⁹ Cfr. *ibid.*, p. 314. Su questo punto si veda in particolare OSTEN, *American Magic and Dread* cit., pp. 226 e 260.

²⁰⁰ DELILLO, *Underworld* cit., p. 880. DeLillo ha tenuto a precisare che «la parola "Pace" non va intesa ironicamente, ma seriamente. Tuttavia, è una cosa che ha a che fare con il desiderio, non è certo un'aspettativa realistica»: cfr. MOSS, «*Writing as a Deeper Form of Concentration*» cit., p. 157.

Forse è davvero *the last modernist gasp*, come ha suggerito lo stesso DeLillo a proposito di *Underworld*, perplesso nel sentirlo definire un romanzo «postmoderno»²⁰¹. Ma forse è anche un estremo, pensoso, decisivo atto di resistenza culturale, un invito a trovare la via d'uscita dal postmoderno e dalle sue ambiguità ideologiche. Un ottimo motivo, in fondo, per continuare a chiedere alla letteratura una possibile idea del mondo e della nostra vita.

²⁰¹ Cfr. R. WILLIAMS, *Everything under the Bomb*, in «The Guardian», 10 gennaio 1998.

Bibliografia

Avvertenza. Sarebbe necessario un altro volume per stilare una bibliografia solo in parte esauriente dei problemi affrontati in questo libro. L'elenco seguente rappresenta solo un piccolo, parziale nucleo da cui sono germinate alcune idee sviluppate nel corso del lavoro, nonché un possibile punto di partenza per chi voglia approfondire la riflessione sul realismo letterario. Salvo eccezioni, la scelta ha privilegiato testi che propongono un approccio di carattere generale (estetico, teorico, storico-letterario) rispetto a quelli – numerosissimi – che indagano lo sviluppo del realismo nelle varie letterature nazionali o nell'ambito di singoli generi letterari, modi espressivi o movimenti artistici. Allo stesso modo, un spazio forzatamente ridotto è stato riservato agli innumerevoli contributi sul realismo nell'ambito della filosofia e delle altre arti (pittura, cinema, fotografia ecc.). Per non appesantire inutilmente l'elenco, si è deciso inoltre di non riprendere in bibliografia le fonti primarie, i testi letterari e gli altri testi critici esplicitamente citati o comunque presenti sullo sfondo del libro, la cui indicazione viene demandata alle note (il lettore che voglia reperirli potrà avvalersi dell'indice dei nomi).

- ABRAMS, MEYER HOWARD, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition* (1953) [trad. it. *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, il Mulino, Bologna 1976].
- AGOSTI, HÉCTOR P., *Defensa del realismo*, Editorial Pueblos Unidos, Montevideo 1945.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, TOMÁS, *Semantica de la narración. La ficción realista*, Taurus, Madrid 1992.
- ALPERS, SVETLANA, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983) [trad. it. *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1984].
- AMIGONI, FERDINANDO, *Il modo mimetico-realistico*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Guido Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998.
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946) [trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956].
- AUSTIN, JOHN L., *Sense and Sensibilia*, Clarendon Press, Oxford 1962.
- BALZAC, HONORÉ DE, *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Sansoni, Firenze 2000.
- BARBARO, UMBERTO, *Neorealismo e realismo*, Editori Riuniti, Roma 1976.
- BARTHES, ROLAND, *Nouveaux problèmes du réalisme* (1956) [trad. it. *Nuovi problemi del realismo*, in ID., *Scritti. Società, testo comunicazione*, a cura di Gianfranco Marrone, Einaudi, Torino 1998].
- *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966) [trad. it. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in ID. e altri, *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1977].
- *L'Effet de réel* (1968) [trad. it. *L'effetto di reale*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988].
- *S/Z* (1970) [trad. it. *S/Z*, Einaudi, Torino 1973].

- BATTAGLIA, SALVATORE, *I facsimile della realtà. Forme e destini del romanzo italiano dal realismo al neorealismo*, Sellerio, Palermo 1991.
- BECKER, GEORGE J. (a cura di), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton University Press, Princeton 1963.
- *Master European Realists*, Ungar, New York 1982.
- BENJAMIN, WALTER, *Das mimetische Vermögen* (1932) [trad. it. *Sulla facoltà mimetica*, in ID., *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962].
- BERARDINELLI, ALFONSO, *L'incontro con la realtà*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, II, *Le forme*, Einaudi, Torino 2002.
- BESSIÈRE, JEAN (a cura di), *Roman, réalités, réalismes*, Puf, Paris 1989.
- BIGAZZI, ROBERTO, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.
- BO, CARLO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Rai, Torino 1951.
- BONOLI, LORENZO, *Ecritures de la réalité*, in «Poétique», XXXV, 2004, n. 137.
- BORGERHOFF, E. B. O., «Réalisme» and Kindred Words. Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of Nineteenth Century, in «PMLA», LIII, 1938, n. 3.
- BOYD, JOHN D., *The Function of Mimesis and its Decline*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1968.
- BOYLE, NICHOLAS e SWALES, MARTIN (a cura di), *Realism in European Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- BRINKER, MENACHEM, *On Realism's Relativism. A Reply to Nelson Goodman*, in «New Literary History», XIV, 1983, n. 2.
- *Verisimilitude, Conventions and Beliefs*, ivi.
- BROOKS, PETER, *Realist Vision*, Yale University Press, New Haven - London 2005.
- BRUNO, EDOARDO (a cura di), *Teorie del realismo*, Bulzoni, Roma 1977.
- BYERLY, ALISON, *Realism, Representation, and the Arts in Nineteenth-Century Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- CALVINO, ITALO, *Questioni sul realismo* (1957), in ID., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1999².
- *I livelli della realtà in letteratura* (1978), *ibid.*
- *Mondo scritto e mondo non scritto* (1985), *ibid.*
- CASADEI, ALBERTO, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000.
- CASTOLDI, ALBERTO, *Il realismo borghese*, Bulzoni, Roma 1976.
- CELATI, GIANNI, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1986².
- CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, M. Lévy, Paris 1857.

- CHARLES, MICHEL, *Le Sens du détail*, in «Poétique», XXIX, 1998, n. 116.
- CHIARINI, PAOLO, *Brecht, Lukács e il realismo*, Laterza, Roma-Bari 1983².
- *Romanticismo e realismo nella letteratura tedesca*, Liviana, Padova 1961.
- COGNY, PIERRE, *Le Naturalisme*, Puf, Paris 1953.
- COMPAGNON, ANTOINE, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998) [trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000].
- The Construction of Reality in Fiction*, n. speciale di «Poetics Today», V, 1984, n. 2.
- CORTI, MARIA, *Reale e realismi*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000.
- COURBET, GUSTAVE, *Il realismo. Lettere e scritti di Gustave Courbet*, a cura di Mario De Micheli e Ernesto Treccani, Universale Economica, Milano 1954.
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *Verga e il Naturalismo* (1976), Garzanti, Milano 1983³.
- DE ROBERTO, FEDERICO, *Prefazione a Documenti umani* (1888), in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di Carlo A. Madrignani, Mondadori, Milano 1984.
- *Prefazione a Processi verbali* (1890), *ibid.*
- DERRIDA, JACQUES e altri, *Mimesis/Des articulations*, Flammarion, Paris 1975.
- Le Discours réaliste*, n. speciale di «Poétique», IV, 1973, n. 16.
- DE SANCTIS, FRANCESCO, *Saggi sul realismo*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Mursia, Milano 1990.
- DOLEŽEL, LUBOMIR, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998) [trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999].
- DUMESNIL, RENÉ, *Le Réalisme et le naturalisme*, in JEAN CALVET (a cura di), *Histoire de la littérature française*, Del Duca - De Gigord, Paris 1955, vol. IX.
- DURANTY, EDMOND, *Esquisse de la méthode des travaux*, in «Réalisme», 15 nov. 1856, n. 1.
- *Nouvelles diverses*, in «Réalisme», 15 marzo 1857, n. 5.
- EAGLETON, TERRY, *Text, Ideology, Realism*, in EDWARD SAID (a cura di), *Literature and Society*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1980.
- ELIOT, GEORGE, *Essays of George Eliot*, a cura di Thomas Pinney, Columbia University Press, New York 1963.

- ENGELS, FRIEDRICH, lettera a Margaret Harkness dell'aprile 1887, in KARL MARX e ID., *Scritti sull'arte*, a cura di Carlo Salinari, Laterza, Bari 1971.
- ERMARTH, ELIZABETH DEEDS, *Realism, Perspective, and the Novel*, in «Critical Inquiry», VII, 1981, n. 3.
- *Realism and Consensus in the English Novel. The Construction of Time in Narrative*, Edimburgh University Press, Edimburgh 1998.
- *Realism*, in PAUL SCHELLINGER (a cura di), *Encyclopedia of the Novel*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago-London 1998, vol. II.
- FALCETTO, BRUNO, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992.
- FAMBRINI, ALESSANDRO, *L'età del realismo. La letteratura tedesca dell'Ottocento*, Carocci, Roma 2006.
- FIORENTINO, FRANCESCO (a cura di), *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1993.
- FLAUBERT, GUSTAVE, *Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, a cura di Geneviève Bollème, Éditions du Seuil, Paris 1963.
- FOUCAULT, MICHEL, *Les Mots et les choses* (1966) [trad. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1978].
- FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957) [trad. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969].
- FURST, LILIAN R. (a cura di), *Realism*, Longman, London - New York 1992.
- *All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction*, Duke University Press, Durham 1995.
- GENETTE, GÉRARD, *Vraisemblance et motivation* (1968) [trad. it. *Verosimiglianza e motivazione*, in ID., *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1985].
- *Fiction et diction* (1991) [trad. it. *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994].
- GENTILI, CARLO, *Poetica e mimesis*, Mucchi, Modena 1984.
- GHIDETTI, ENRICO, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Sansoni, Milano 2000.
- GOMBRICH, ERNST H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1959) [trad. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965].
- GONCOURT, EDMOND e JULES DE, *Préfaces et manifestes littéraires*, Slatkine, Genève 1980.
- GOODMAN, NELSON, *Languages of Art* (1968) [trad. it. *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 2003].
- *Ways of Worldmaking* (1978) [trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 1988].

- *Realism, Relativism, and Reality*, in «New Literary History», XIV, 1983, n. 2.
- GRANT, DAMIAN, *Realism*, Methuen, London 1970.
- HAMON, PHILIPPE, *Qu'est-ce qu'une description?* (1972) [trad. it. *Cos'è una descrizione*, in ID., *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977].
- *Un discours contraint* (1973) [trad. it. *Un discorso condizionato*, *ibid.*].
- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris 1981.
- *Thème et effet de réel*, in «Poétique», XVI, 1985, n. 64.
- *Du descriptif*, Hachette, Paris 1993.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Ästhetik* (1836-38) [trad. it. *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Einaudi, Torino 1997].
- HEMMINGS, FREDERICK WILLIAM JOHN (a cura di), *The Age of Realism*, Penguin, Harmondsworth 1974.
- *The Realist Novel. The European Context*, in MARTIN COYLE e altri (a cura di), *Encyclopaedia of Literature and Criticism*, Routledge, London 1991.
- HOWELLS, WILLIAM DEAN, *Criticism and Fiction*, Harpers, New York 1891.
- HUME, KATHRYN, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, Methuen, London 1984.
- JAKOBSON, ROMAN, *O chudožestvennom realizme* (1921) [trad. it. *Il realismo nell'arte*, in TZVETAN TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968].
- JAMES, HENRY, *The Art of Fiction* (1884) [trad. it. *L'arte del romanzo*, Lerici, Milano 1959].
- JAMESON, FREDRIC, *Esperimenti col tempo. Realismo e provvidenza*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, IV, *Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2003.
- JEAN, RAYMOND, *La Littérature et le réel. De Diderot au «Nouveau roman»*, Albin Michel, Paris 1965.
- KOHL, STEPHAN, *Realismus. Theorie und Geschichte*, Fink, München 1977.
- KRISTEVA, JULIA, *Σημειωτική. Recherches pour une sémalyse* (1969) [trad. it. *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978].
- LAVAGETTO, MARIO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 1992.
- *Bugia/Storia/Finzione/Verità*, in ID., *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, *El realismo como concepto crítico literario* (1969), in ID., *Estudios de poética*, Taurus, Madrid 1976.

- LEVIN, HARRY, *What Is Realism?*, in «Comparative Literature», III, 1951, n. 3.
- *The Gates of Horn. Five French Realists*, Oxford University Press, London - New York 1963.
- *On the Dissemination of Realism*, in *Grounds for Comparisons*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1972.
- LEVINE, GEORGE, *Realism Reconsidered*, in JOHN HALPERIN (a cura di), *The Theory of the Novel*, Oxford University Press, London - New York 1974.
- *The Realistic Imagination. English Fiction from «Frankenstein» to «Lady Chatterley»*, University of Chicago Press, Chicago 1981.
- (a cura di), *Realism and Representation. Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*, University of Wisconsin Press, Madison-London 1993.
- Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, Paris 1982.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták* (1946) [trad. it. *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1970].
- *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (1951) [trad. it. *Realisti tedeschi dell'Ottocento*, in ID., *Scritti sul realismo*, a cura di Andrea Casalegno, Einaudi, Torino 1978, vol. I].
- *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* (1957) [trad. it. *Il significato attuale del realismo critico*, *ibid.*].
- *Der historische Roman* (1957) [trad. it. *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965].
- MANZONI, ALESSANDRO, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, Rizzoli, Milano 1981.
- MARIN, LOUIS, *De la représentation* (1994) [trad. it. parz. *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Meltemi, Roma 2001].
- MARTINO, PIERRE, *Le Naturalisme français (1870-1895)*, Armand Colin, Paris 1923.
- MAUPASSANT, GUY DE, *Le Roman* (1887), in ID., *Pierre et Jean*, Gallimard, Paris 1982].
- MAZZARELLA, ARTURO, *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Donzelli, Roma 2004.
- MCDOWALL, ARTHUR, *Realism. A Study in Art and Thought*, Constable & Co., London 1918.
- MCKEON, RICHARD, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity* (1936), in RONALD SALMON CRANE (a cura di), *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, University of Chicago Press, Chicago 1962.
- MILANINI, CLAUDIO (a cura di), *Neorealismo: poetiche e polemiche*, il Saggiatore, Firenze 1980.

MILLER, JOSEPH HILLIS, *The Fiction of Realism «Sketches by Boz, Oliver Twist», and Cruikshank's Illustrations*, in ADA NISBET e BLAKE NEVIUS (a cura di), *Dickens Centennial Essays*, University of California Press, Berkeley 1971.

MITTERAND, HENRI, *Le Discours du roman*, Puf, Paris 1980.

– *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Puf, Paris 1987.

– *L'Illusion réaliste*, Puf, Paris 1994.

MITTNER, LADISLAW, *Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, in ID., *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1964, vol. III.

MORANTE, ELSA, *Sul romanzo (1959)*, in ID., *Pro o contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 1987.

MORAVIA, ALBERTO, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico (1960)*, in ID., *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano 2000.

MORETTI, FRANCO, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999².

– *Il secolo serio*, in ID. (a cura di), *Il romanzo, I, La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001.

MUSCETTA, CARLO, *Realismo e contro-realismo. Saggi e polemiche*, Cino Del Duca, Milano 1958.

NOCHLIN, Linda, *Realism (1971)* [trad. it. *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1989].

PACINI, GIANLORENZO (a cura di), *Il realismo socialista*, Savelli, Roma 1975.

PAGNINI, ALESSANDRO (a cura di), *Realismo/antirealismo. Aspetti del dibattito epistemologico contemporaneo*, La Nuova Italia, Firenze 1995.

PARDO BAZÁN, EMILIA, *La cuestión palpitante (1883)* [trad. it. *La questione palpitante*, Bulzoni, Roma 2000].

PASOLINI, PIERPAOLO, *In morte del Realismo (1960)*, in ID., *La religione del mio tempo*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, vol. I.

PAVEL, THOMAS, *Fictional Worlds (1986)* [trad. it. *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992].

PECKHAM, MORSE, *Is the Problem of Literary Realism a Pseudoproblem?*, in «Critique. Studies in Modern Fiction», XII, 1970.

PELED GINSBURG, MICHAL e NANDREA, LORRI G., *La prosa del mondo*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo, IV, Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2003.

PELLINI, PIERLUIGI, *Naturalismo e verismo*, La Nuova Italia, Firenze 1998.

– *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004.

- PEROSA, SERGIO (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo. 1700-1900*, Bompiani, Milano 1993.
- PLATONE, *Cratilo*, a cura di Lorenzo Minio-Paluello, in *id.*, *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari 1991, vol. II.
- *Ione*, a cura di Francesco Adorno, *ibid.*, vol. V.
- *Repubblica*, a cura di Franco Sartori, Laterza, Roma-Bari 2001².
- *Sofista*, a cura di Attilio Zadro, in *id.*, *Opere complete cit.*, vol. II.
- PONTIGGIA, ELENA (a cura di), *La nuova oggettività tedesca*, SE, Milano 2002.
- PORTINARI, FOLCO, *Un'idea di realismo*, Guida, Napoli 1976.
- PAZ, MARIO, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Sansoni, Firenze 1981².
- PRENDERGAST, CRISTOPHER, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- *The Triangle of Representation*, Columbia University Press, New York 2000.
- PUTNAM, HILARY, *The Many Faces of Realism* (1987) [trad. it. *La sfida del realismo*, Garzanti, Milano 1991].
- *Realism with a Human Face* (1990) [trad. it. *Realismo dal volto umano*, il Mulino, Bologna 1995].
- RABINOWITZ, PETER J., *Truth in Fiction. A Reexamination of Audiences*, in «Critical Inquiry», IV, 1977, n. 1.
- Le Réel et le texte*, Armand Colin, Paris 1974.
- RICŒUR, PAUL, *La Métaphore vive* (1975) [trad. it. *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1976].
- *Temps et récit*, 3 voll. (1983-85) [trad. it. *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986-88].
- RIFFATERRE, MICHAEL, *The Referential Fallacy*, in «Columbia Review», 1978, n. 57.
- *La Production du texte* (1979) [trad. it. *La produzione del testo*, il Mulino, Bologna 1989].
- *Fictional Truth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1990.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris 1961.
- RORTY, RICHARD, *Realism and Reference*, in «The Monist», 1975, n. 59.
- SALINARI, CARLO, *La questione del realismo*, Parenti, Firenze 1960.
- *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967.
- SCHMIDT, SIEGFRID J., *The Fiction Is That Reality Exists. A Constructivist Model of Reality, Fiction, and Literature*, in «Poetics Today», V, 1984, n. 2.

- *Beyond Reality and Fiction?*, in CAHIN ANDREI MIHAILESCU e WALID HAMARNEH, *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*, Toronto University Press, Toronto 1996.
- SEARLE, JOHN R., *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», VI, 1975, n. 2.
- SEGRE, CESARE, *Divagazioni su mimesi e menzogna*, in LEA RITTER SANTINI e EZIO RAIMONDI (a cura di), *Retorica e critica letteraria*, il Mulino, Bologna 1978.
- *Finzione*, in ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999².
- SITI, WALTER, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975.
- SÖBORM, GÖRAN, *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Svenska Bokforlaget Bonniers, Uppsala 1966.
- STAËL, GERMAINE DE, *Essais sur les fictions* (1795) [trad. it. *Saggio sulle finzioni*, a cura di Anna Eleanor Signorini, Liguori, Napoli 2004].
- STEINER, GEORGE, *After Babel. Aspects of Language and Translation* (1975) [trad. it. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994].
- STERN, JOSEPH PETER, *On Realism*, Routledge & Kegan Paul, London-Boston 1973.
- STEVENSON, ROBERT LOUIS, *A Gossip on Romance* (1882) [trad. it. *A proposito del «romance»*, in ID., *L'isola del romanzo*, a cura di Guido Almansi, Sellerio, Palermo 1987].
- *A Note on Realism* (1883) [trad. it. *Una nota sul realismo*, in ID., *Romanzi, racconti e saggi*, a cura di Attilio Brilli, Mondadori, Milano 1997¹].
- *A Humble Remonstrance* (1884) [trad. it. *Un'umile rimostranza*, in ID., *L'isola del romanzo cit.*].
- STEVICK, PHILIP (a cura di), *The Theory of the Novel*, Free Press, New York 1997.
- STIERLE, KARLHEINZ, *Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?* (1975) [trad. ing. *The Reading of Fictional Texts*, in SUSAN SULEIMAN e INGE CROSMAN (a cura di), *The Reader in The Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1980].
- STROMBERG, ROLAND N. (a cura di), *Realism, Naturalism and Symbolism. Modes of Thought and Expression in Europe, 1848-1914*, Harper & Row, New York 1968.
- TALLIS, RAYMOND, *In Defence of Realism*, Edward Arnold, London 1988.
- TATARKIEWICZ, WŁADYSŁAW, *History of Aesthetics*, III, *Modern Aesthetics* (1970) [trad. it. *Storia dell'estetica*, III, *L'estetica moderna*, Einaudi, Torino 1980].

- TATARKIEWICZ, WLADYSŁAW, *Dzieje sześciu pojęć* (1976) [trad. it. *Storia di sei Idee. L'Arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza estetica*, Aesthetica edizioni, Palermo 2004].
- VIGNY, ALFRED DE, *Réflexions sur la vérité dans l'art* (1927), in ID., *Cinq-Mars*, Gallimard, Paris 1980.
- VILLANUEVA, DARÍO, *Teorías del realismo literario* (1992) [trad. ing. *Theories of Literary Realism*, State University of New York Press, Albany 1997].
- Le Vraisemblable*, n. speciale di «Communications», 1968, n. 11.
- WAENTIG, PETER W., *Realismo letterario in Italia, Francia e Germania. Teorie e tradizioni narrative nell'Otto e Novecento*, Edizioni del Girasole, Ravenna 1990.
- WALDER, DENNIS (a cura di), *The Realist Novel*, Routledge, New York 1995.
- WALTON, KENDALL L., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London 1990.
- WATT, IAN, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957) [trad. it. *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Bompiani, Milano 1994].
- *Réalisme et forme romanesque*, in «Poétique», IV, 1973, n. 16.
 - *Flat-Footed and Fly-Blown: The Realities of Realism*, in «Stanford Humanities Review», VIII, 2000, n. 1.
 - *Realism and Modern Criticism of the Novel*, ivi.
- WELLEK, RENÉ, *The Concept of Realism in Literary Scholarship* (1961) [trad. it. *Il concetto di realismo nella cultura letteraria*, in ID., *Concetti di critica*, Massimiliano Boni Editore, Bologna 1972].
- *A History of Modern Criticism*, IV, *The Later nineteenth Century* (1965) [trad. it. *Storia della critica moderna*, IV, *Dal realismo al simbolismo*, il Mulino, Bologna 1990].
- WHITE, HAYDEN, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999.
- WILDE, OSCAR, *The Decay of Lying* (1889) [trad. it. *La decadenza della menzogna*, Archinto, Milano 2002].
- WILLIAMS, DAVID ANTHONY (a cura di), *The Monster in the Mirror. Studies in Nineteenth Century Realism*, Oxford University Press, London 1978.
- WILLIAMS, IOAN (a cura di), *Novel and Romance, 1700-1800. A Documentary Record*, Routledge & Kegan Paul, London 1970.
- *The Realist Novel in England. A Study in Development*, Macmillan, London 1974.
- WIMSATT, WILLIAM, *In Search of Verbal Mimesis*, in «Yale French Studies», 1975, n. 52.

- WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Philosophische Untersuchungen* (1953) [trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999].
- WOOLF, VIRGINIA, *Modern Fiction* (1919) [trad. it. *La narrativa moderna*, in ID., *Il lettore comune*, a cura di Daniela Guglielmino, Il melangolo, Genova 1995].
- *Mr Bennett and Mrs Brown* (1923) [trad. it. *Bennett e la signora Brown*, in ID., *Ritratti di scrittori*, a cura di Mirella Billi, Pratiche, Parma 1995].
- ZOLA, ÉMILE, *Les Romanciers naturalistes. Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, les romanciers contemporains*, G. Charpentier, Paris 1881².
- *Il romanzo sperimentale*, a cura di Ennio Scolari, Pratiche, Parma 1980.

Indici

Indice analitico

ambizione, 189.
amore, 186-87.
angoscia dell'influenza, 239.
antieroe [*vedi anche* eroe, eroismo],
150, 161, 162, 204, 205, 225.
antirealismo, 34, 64, 85, 101, 260,
261, 275, 276, 303-6.
antiromanzo, 151, 156, 300, 301.
apocalisse, 328.
apostrofe, 332.
arbitrarietà:
- (del) racconto, 185, 261;
- (del) segno, 83, 84.
arte per l'arte, 217.
artificio, 261, 275, 304.
astrazione, astrattismo, 262.
atti linguistici, 104, 105.
aura, 353.
autobiografia, 174, 280, 362.
autonomia ed eteronomia dell'arte,
53-55, 63, 97, 98.
autoreferenza, *vedi* riflessività.
avanguardia, 261, 262, 299, 303.

Bedeutung, *vedi* *Sinn* e *Bedetung*.

bêtise, 221, 223.

bianco, 100.

Bildungsroman, *vedi* romanzo: di formazione.

biografia, 270-72.

censura, 203.

classicismo, 62, 63.

classicismo francese, 62, 130-34.

cliché, *vedi* stereotipo.

convenzionalismo, 80, 81, 342.

cospirazione, 325, 326.

cratilismo, 79-83.

critica marxista, 193, 194.

cronaca, 175, 286, 295.

decadentismo, 31.

decostruzione, 303, 314.

denaro (come operatore realistico),

11, 12, 119, 120, 157, 158.

denegazione romanzesca, 143-46,

175, 271.

denotazione, *vedi* referenza.

descrizione [*vedi anche* *ekphrasis*],

75, 89, 99, 177, 178.

desiderio, 14, 165, 166, 187, 188,

209, 251, 355.

dettaglio [*vedi anche* effetto di reale], 140.

discorso indiretto libero, 336.

dissimulazione, 244, 245, 260, 331.

documento, 286, 295.

doppio, 6-9, 13, 279.

effetto di reale [*vedi anche* illusione realista], 29, 331 e n.

ekphrasis [*vedi anche* descrizione], 13.

epifania, 256 e n, 265.

eroe, eroismo [*vedi anche* antieroe],

182, 183, 188, 189.

esperienza e scrittura [*vedi anche* letteratura: e realtà], 72, 73, 286,

294-99.

età del sospetto, 261, 300.

eterocosmo, *vedi* mondo possibile.

eteronomia dell'arte, *vedi* autonomia ed eteronomia dell'arte.

fabula e intreccio [*vedi anche* trama],
338.

fantastico, 8, 329, 230.

fascismo, 291, 292.

fine, 71, 74.

finestra, 89, 94, 254.

finzione [vedi anche mondo possibile], 101-13, 124, 143, 148, 261, 273, 275, 279, 304, 327, 336, 355:

- come se, 103, 105;

- finte asserzioni, 105;

- finzione del non fittizio, 143-46;

- finzione eterocosmica, 103;

- (come) *patchwork*, 110;

- statuto logico del discorso finzionale, 104-6;

- volontaria sospensione dell'incredulità, 106.

folia, 185.

fotografia, 254, 287, 345, 346.

generi letterari, 119, 120, 122.

giudizio estetico, 193, 194, 317.

bonnête homme, 134.

Illuminismo, 139.

illusione [vedi anche effetto di reale], 45, 245, 246, 254, 260:

- intensità dell'-, 246, 298, 334;

- realista (o referenziale), 315, 331, 332;

- rottura dell'-, 151, 206.

illusionismo [vedi anche *trompe-l'œil*], 45 e n, 65, 66, 91, 246-48.

imitazione, *imitatio*, 23, 55-67:

- *imitatio antiquorum*, 63;

- *imitatio naturæ*, 46, 55-67, 88, 138;

- perfetta, 65-67, 249, 250;

- (e) scelta (*electio*), 61-63;

- teorie dell'imitazione, 55-67.

immagine visiva, 354, 359, 360.

impersonalità, 225, 245, 297, 332.

impressionismo, 252.

impulso a confessare, 7, 131, 132.

incipit, 71, 108, 136, 177, 178, 332.

interiorità, 266, 267, 335, 336.

intreccio, vedi *fabula* e intreccio.

iperrealismo, 23, 318, 349, 361.

ipocrisia, 183, 184.

letteratura:

- (e) cinema, 354-56, 359-62;

- (e) *media*, 345, 349, 350, 354-56, 359;

- (come) menzogna [vedi anche menzogna], 40, 41, 60, 112, 113, 181, 275, 276;

- (e) pittura [vedi anche *ut pictura poesis*, *Malerroman*], 13, 14, 20, 21, 44, 58, 87-91, 247-57;

- (e) realtà [vedi anche esperienza e scrittura, parole e cose], 30, 35, 36, 46, 72-78, 83-85, 101-13, 175, 176, 232, 237, 241-44, 259, 260, 262, 268, 269, 279, 280;

- (della) Resistenza, 294-99;

- (e) scienza, 225-27;

- (e) storia [vedi anche romanzo: storico], 50, 138, 160-65, 179, 180, 190, 204, 294-99, 323-25, 358;

lettore, lettura, 95, 110, 118, 316, 364.

locus amœnus, 150.

Malerroman [vedi anche letteratura: e pittura], 247.

mappa, 68, 87.

massima, 109.

mediocrità, medietà, 204, 205, 320.

menzogna [vedi anche letteratura: come menzogna], 68, 75, 175, 261, 274, 275, 291, 292, 299.

metafora, 265, 266, 356.

metafore ottiche, 91, 92:

- casa di vetro, 94;

- prisma, 253, 254;

- schermo [vedi anche specchio], 94-96, 232.

metanarrazione, vedi riflessività.

metonimia, 29, 265, 266.

mimesis, 13, 23, 37-55:

- (come) conoscenza, 365;

- contagio mimetico, 42;

- (e) *diegesis*, 39-40, 46, 48, 85;

- facoltà mimetica, 37, 38;

- (e) finzione, 55;

- (e) ideologia, 43 n;

- (come) illusione e inganno, 44-46;

- (e) *mythos*, 52;

- (e) *pharmakon*, 42 n;

- (e) *poiesis*, 49;

- (come) possessione, 41;

- *praxeos*, 50;

- (come) rappresentazione, 39, 50, 51, 55;
- significato del termine, 37-39;
- traduzioni del termine, 39, 53 n.
- mise en abyme* [vedi anche riflessività], 114-16, 271 n, 276-78.
- modernismo, 262-69, 365.
- modo romanzesco, vedi *romance*.
- molteplicità, 314.
- mondo possibile, 65, 101-13, 116:
- (e) mondo finzionale, 102 e n;
- ontologia dei mondi possibili, 108, 109;
- principio di scostamento minimo, 111, 315;
- relazioni di accessibilità [vedi anche finzione], 106, 107.
- mondo scritto e mondo non scritto, 71, 78, 87, 245.
- monologo interiore, 267, 268, 336.
- narratore inattendibile, 273-75.
- narrazione, 296:
- crisi della -, 262, 263;
- (come) funzione antropologica, 296;
- (come) trasgressione e devianza, 183, 187, 209.
- natura, 60:
- *belle nature*, 62;
- naturale [vedi anche imitazione], 130, 343.
- naturalismo [vedi anche verismo, romanzo: sperimentale, *tranche de vie*], 23, 31, 100, 201 n, 224-38:
- battaglia del, 212, 233, 234;
- crisi del -, 233-38, 266.
- Nekuia*, 296.
- neoavanguardia, 303.
- neorealismo italiano, 287, 290-99.
- neorealismo portoghese, 287.
- Neue Sachlichkeit*, vedi nuova oggettività.
- nominazione, 79, 136, 272, 322, 359.
- nouveau roman*, 300-4.
- novel [vedi anche *romance*], 122, 134, 135:
- (e) *romance*, 121, 122, 138, 141, 142, 149, 150, 152-54, 162, 163, 197, 205, 209-11, 230-32.
- novella galante, 130.

- novorealismo, 23.
- nuova oggettività, 282-84, 292 n.
- oggettività [vedi anche soggettività], 181, 236, 237, 253, 254, 282-84, 287, 300, 301.
- paraletteratura, 153.
- parodia, 156, 304.
- parole e cose [vedi anche esperienza e scrittura, letteratura: e realtà], 58, 74-76, 79-84, 91, 118, 123, 124, 247, 268, 269, 292, 293, 352.
- personaggio, 258.
- Pigmalione, 14, 248, 251-53.
- pittura olandese, 159, 180, 207:
- polisemia, 74, 76.
- popolo, rappresentazione del, 227, 229.
- populismo, 295.
- possibile, possibilità [vedi anche verosimile], 50-52, 149, 264.
- postmoderno, 304, 305, 317, 322, 323, 327, 345, 366.
- Prometeo, 248.
- prosa della vita reale, 162, 166-68.
- prospettiva, 89-90.
- punto di vista, 334.
- quotidiano, 128, 129, 137-39, 157-62, 204-8, 220, 320-22.
- racconto fattuale, 286.
- rappresentazione, 23, 72, 83, 86, 97, 106, 168, 250-51, 346:
- crisi della, 250.
- réalisme*, 21, 31, 201, 202, 224.
- realismo:
- (come) abitudine, 357;
- ambiguità e polisemia del concetto, 9, 10, 12, 17-19, 22, 23, 26-30, 193, 311, 312, 343, 344, 357;
- battaglia del, 20, 290, 291;
- borghese, 23;
- (e) borghesia, 134-36, 160, 219, 220, 320;
- (e) cinema, 286;
- cattolico, 23, 195, 196;
- (come) convenzione, 259, 260, 341;
- (come) costante universale dell'arte, 30-33, 36;

- costruttivista, 23;
- creaturale, 23;
- (come) criterio estetico, 33;
- critico, 23, 193-96, 289;
- definizioni di -, 24-26, 363;
- descrittivo, 23;
- dinamico, 288;
- energetico, 23;
- età del -, 31 e n, 259, 306;
- (e) falsismo, 207;
- figurale, 23;
- (in) filosofia, 19, 22;
- (e) giornalismo, 286;
- (come) guado tra letteratura e realtà, 86, 112, 306, 313;
- ideale, 23;
- (e) idealismo, 19, 23, 212;
- (come) idea regolativa, 35, 36;
- (e) ideologia, 192-96, 288-90;
- (come) ideologia, 34, 89, 132, 133;
- (come) illusionismo, 245-47;
- ingenuo (o dogmatico), 64, 98, 208, 237, 303;
- innovatore, 259, 301;
- linguistico, 85, 333-34;
- magico, 23, 283 e n, 305;
- (e) marxismo, 193, 194, 287-90;
- (come) metodo tecnico, 241, 244, 245, 331;
- (e) moralismo, 202, 203, 205, 214;
- (come) movimento artistico, 28, 31, 32, 36;
- (e) nominalismo, 19;
- (e) *novel*, 31, 122, 127, 134, 135;
- nuovo, 23;
- oggettivo, 23;
- ontologico, 240;
- ottico, 23, 302;
- (in) pittura, 20-21, 90-91, 99, 282-84;
- poetico, 22, 23, 212;
- proletario, 23;
- psicologico, 23, 335, 336;
- (e) *romance*, 23, 225;
- (e) romanticismo, 23, 31, 170-73, 189, 200, 201, 221-23, 227;
- significato e storia del termine, 17-24;
- (e) simbolismo, 23, 31;
- socialista, 23, 195, 287-89, 291;
- soggettivo, 23;
- (come) superamento dell'apparenza, 197-200, 255, 256, 263-66, 325;
- (come) tensione e dialettica, 122, 123, 153, 154, 169, 170, 196-200, 205, 206, 221, 222, 230-32, 326, 327;
- totale (o integrale), 62, 99, 100, 191, 192, 214, 215, 251, 254, 297;
- tratti distintivi e costanti, 32;
- vecchio e nuovo, 239;
- vitalità del concetto, 18, 259, 262, 311.
- realismo plurale, 314-16, 342:
 - tematico-referenziale, 315, 320-30;
 - stilistico-formale, 23, 26 n, 136, 241, 315, 330-41;
 - semiotico, 316, 341-52;
 - cognitivo, 307, 316, 352-66.
- realtà, 16, 17, 47, 98-99, 111, 301, 346, 347, 350:
 - (come) costruito culturale, 98, 111, 266, 342;
 - iperreale, 349, 361;
 - realtà seconda, 263-66, 325;
 - surreale, 348;
 - virtuale, 351;
 - (come) visione relativa, 254, 274, 343, 344.
- referenza [*vedi anche* segno], 104-6:
 - funzione referenziale, 96, 97;
 - istinto referenziale, 342;
 - pseudo-referenza, 105, 108, 320.
- reportage*, 286, 287.
- reticenza, 202, 203.
- ridescrizione, 316, 364.
- riflessività, 96, 97, 151, 206, 261, 276-78, 302-4, 332.
- ripetizione, 360, 361, 363.
- rispecchiamento [*vedi anche* specchio], 287-89.
- romance* [*vedi anche novel*], 152, 153, 186, 187, 205, 209, 210, 223, 298, 299, 326:
 - (come) esperienza liberata, 298;
 - *romance revival*, 153, 234, 304, 305.
- romanticismo, 166-73.
- romanticismo rivoluzionario, *vedi* realismo: socialista.

romanzo, 121, 122, 124, 127, 128, 319;
 - (come) autobiografia del possibile, 176, 362;
 - (di) avventura, 197;
 - barocco, 130;
 - behaviourista, 286;
 - cavalleresco, 117-23;
 - comico (o borghese), 129, 134;
 - (di) costumi, 157;
 - (e) epica, 166, 167, 214, 216, 295-97;
 - epistolare, 145-48;
 - (di) formazione, 169, 170;
 - gotico, 153, 155-58, 197;
 - (come) opera di malafede, 286;
 - picaresco, 128, 129;
 - sociale, 192;
 - (e) società, 179, 190-92, 228, 229, 322;
 - sperimentale, 94, 227, 128;
 - storico [vedi anche letteratura: e storia], 160-67, 189, 190;
 - (sua) tendenza mimetica, 121, 122, 127, 142;
 - vittoriano, 202-10.
 scacchi, 76, 77, 274.
 scrittura, 303, 304, 359, 360.
 seconda vista, 200.
 segno [vedi anche referenza], 96, 97:
 - (e) referente, 74, 75;
 - sistemi iconici e simbolici, 88.
 segreto, 325-26.
showing e telling [vedi anche *mimesis e diegesis*], 40 n, 203, 204, 286, 332.
 simbolismo, 31.
 simulacro, 346 e n, 348-49.
Sinn e Bedeutung [vedi anche referenza], 104.
 soggettività [vedi anche oggettività], 178, 179, 254, 266, 267, 282-84.
 somiglianza, 13-15, 66, 81, 89, 90, 124, 250, 252, 254.
 spazio narrativo, 188, 336-37.
 specchio [vedi anche metafore ottiche, rispecchiamento], 15, 43, 92, 93, 95, 99, 178, 180, 181, 193, 206-8, 245, 284, 313.
speech acts, vedi atti linguistici.
 stereotipo, 129, 132, 150, 156, 186, 187, 223, 224, 301, 323, 355.

stile, 176, 240-42:
 - separazione e mescolanza degli stili, 171, 172, 208;
 - (come) visione, 241.
 storicismo, 170, 190.
 storiografia letteraria, 281.
 strada, 129.
 straniamento, 28, 303, 357.
stream of consciousness, vedi monologo interiore.
 strutturalismo, 84, 85, 342.
 surrealismo, 23, 262.
 tecnologia, 345.
telling, vedi *showing e telling*.
 tempo narrativo, 336-38.
 tipo, 162, 199 e n, 322.
 totalità [vedi anche realismo: totale], 191, 192, 214, 215, 296.
 trama [vedi anche *fabula* e intreccio], 338-40.
tranche de vie [vedi anche naturalismo], 100, 241, 339.
 transitivo e intransitivo, 96, 97, 279, 302, 303.
 trasparenza e opacità [vedi anche referenza, riflessività], 81, 82, 91, 94-98, 279, 332.
trompe-l'œil [vedi anche illusionismo], 65, 248, 261.
ut pictura poesis [vedi anche letteratura: (e) pittura], 87, 88.
 verismo [vedi anche naturalismo], 23, 31, 229, 237, 238.
 vero, verità, 23, 131, 143-45, 174-76, 196, 197, 199, 200, 218, 237, 238, 242, 254, 271, 273, 274, 278, 279, 285, 299:
 - (e) falso, 104, 105.
 verosimile, verosimiglianza [vedi anche possibile, possibilità], 23, 50-52, 86, 130-34, 316, 343, 346:
 - (e) accettabile, 343;
 - (in) Aristotele, 50-52;
 - (e) *bienséance*, 132, 133;
 - (nel) classicismo francese, 130-34;
 - (e) coerenza, 343;
 - (e) credibile, 130, 343;
 - (e) *doxa*, 132, 133, 343;
 - inverosimile, 53, 131, 132, 185, 187;

- (e) motivazione, 29, 184, 185,
187, 343;
 - naturale, 84, 130;
 - (e) necessità, 50-52, 112;
 - (e) plausibile, 343;
 - (e) possibile, 50-52;
 - (e) probabile, 343;
 - (e) vero, 52, 53, 133, 134;
- vita privata, 137, 159-62, 320.

Indice dei nomi e delle opere

- Abrams, Meyer Howard, 55 n, 57 n, 60 e n, 88 e n, 92 e n, 101 n.
- Abravanel, Ernest, 180 n.
- Adam, Antoine, 134 e n.
- Adorno, Francesco, 41 n.
- Adorno, Gretel, 38 n.
- Adorno, Theodor W., 38 n, 64 n, 103 e n, 112 n, 260 n, 290 e n, 303.
- Agosti, Héctor P., 264 n, 288 e n.
- Agosti Castellani, Maria Luisa, 108 n.
- Alberti, Leon Battista, 58, 92.
- Alcibiade, 50.
- Alexis, Paul, 227, 234.
- Alighieri, Dante, 33, 56 n:
- *De vulgari eloquentia*, 6 n;
- *Divina Commedia*, 195.
- Allem, Maurice, 160 n.
- Allesch, Johannes von, 269 n.
- Almansi, Guido, 242 n.
- Alpers, Svetlana, 159 n.
- Althusser, Louis, 34.
- Amigoni, Ferdinando, 8 n, 196 n.
- Amis, Martin, 362 e n.
- Anceschi, Luciano, 315 n.
- Anderson, Sherwood, 285.
- Arbasino, Alberto, 280 n.
- Arborio Mella, Giulia, 17 n.
- Archimede, 314.
- Ariosto, Ludovico, 182:
- *Orlando furioso*, 298.
- Aristotele, 35, 37, 38 e n, 39, 47 e n, 48 e n, 49 e n, 50 e n, 51 e n, 52 e n, 53 e n, 54 e n, 55, 56 e n, 132, 133, 149, 330, 343:
- *Poetica*, 35, 37, 38 n, 47 e n, 48 n, 49 e n, 50 e n, 51 e n, 52 n, 53 e n, 54 e n, 56 n, 57, 58.
- Asor Rosa, Alberto, 295 e n.
- Aubignac, François Hédelin d', 133 n.
- Auerbach, Erich, 25 e n, 27, 30, 33, 122, 123 e n, 129 e n, 159 n, 171 e n, 172 n, 179 e n, 182 n, 190 n, 207 e n, 211 e n, 214 e n, 217 e n, 226 n, 321.
- Austen, Jane, 108 n, 155 n, 156, 157 e n, 158, 159, 165, 205, 220, 221:
- *Emma*, 159 e n;
- *Northanger Abbey* (*L'abbazia di Northanger*), 155 n, 157 e n, 158 e n;
- *Pride and Prejudice* (*Orgoglio e pregiudizio*), 108 e n, 109, 157, 158 n;
- *Sense and Sensibility* (*Ragione e sentimento*), 156.
- Austin, John L., 26, 98 n.
- Avellaneda, Alonso Fernández de, 116, 117.
- Averroè, 39.
- Bacchi Wilcock, Livio, 98 n.
- Bachtin, Michail, 128 n.
- Bacone, Francesco (Francis Bacon), 64.
- Bagni, Paolo, 48, 49 n.
- Bailey, Nathan, 142 n.
- Baldi, Giovanni, 208 n.
- Baldini, Gabriele, 66 n.
- Balzac, Honoré de, 10, 20, 25, 31, 52 e n, 108 n, 109, 144 e n, 160, 161 n, 164, 169, 170, 172, 173, 176 e n, 177 n, 188 n, 189 e n, 190 e n, 192 e n, 193, 194 e n, 197 e n, 198 e n, 199 e n, 200 e n, 201 e n, 203, 212, 214, 221,

- 225, 226, 233, 239, 247, 248 n,
250 n, 251, 255 n, 256 n, 257 n,
297, 312:
- *Le Cabinet des antiques* (Il gabinetto delle antichità), 52 n, 190 n, 191 e n, 197 n, 199 n;
 - *Le Chef-d'œuvre inconnu* (Il capolavoro sconosciuto), 247, 248 n, 249 n, 250 e n, 255 n, 256 n, 257 n;
 - *La Comédie Humaine* (La commedia umana), 173, 189, 191, 192 n, 197.
 - *Eugénie Grandet*, 197 n;
 - *La Femme supérieure* (La donna superiore), 191 n;
 - *La Fille aux yeux d'or* (La fanciulla dagli occhi d'oro), 194 n;
 - *Une fille d'Ève* (Una figlia d'Eva), 190 n;
 - *Le Gars*, 161 n, 190 n;
 - *Illusions perdues* (Illusioni perdute), 189 n, 191 n, 200 e n;
 - *Le Livre mystique* (Il libro mistico), 190 n;
 - *La Peau de chagrin* (La pelle di zigrino), 200 n;
 - *Le Père Goriot* (Papà Goriot), 108 e n, 144 e n, 188 e n, 189, 190, 191 n, 198 e n, 199 e n;
 - *Pierrette*, 191 n;
 - *Scènes de la vie privée* (Scene della vita privata), 173;
 - *Une ténébreuse affaire* (Una tenebrosa vicenda), 199 n.
- Barbey d'Aureville, Jules-Amédée, 233.
- Barengi, Mario, 18 n, 68 n, 78 n.
- Barthes, Roland, 26 e n, 27, 29 e n, 30, 34, 43 n, 82 n, 85 n, 86, 88 n, 89 e n, 97 n, 132 n, 299 n, 303, 331 n, 342 e n, 358 e n.
- Batteux, Charles, 62 e n.
- Baudelaire, Charles, 197 e n, 198 n.
- Baudrillard, Jean, 318, 346 e n, 349 n.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, 101, 103.
- Bawer, Bruce, 319 n.
- Becker, George J., 26 e n, 234 n, 239 n, 264 n, 285 n, 287 n, 289 n, 331 n.
- Beckett, Samuel, 277, 300, 337.
- Beckmann, Max, 283 n, 284 n.
- Beer, Gillian, 122 n, 205 n, 211 n.
- Begley, Adam, 319 n, 326 n, 348 n, 349 n, 354 n, 358 n.
- Belinskij, Vissarion Grigor'evič, 213.
- Belpoliti, Marco, 87 n, 274 n, 280 e n.
- Benjamin, Walter, 38 e n, 79, 80 n, 216 e n, 296 e n, 353, 354 e n.
- Bennett, Arnold, 258.
- Berardinelli, Alfonso, 121 n, 123 n, 296 n.
- Bernari, Carlo, 289 n.
- Berthet, Antoine, 102, 103.
- Bertoni, Federico, 90 n, 128 n.
- Besant, Walter, 242 n.
- Bianconi, Piero, 140 n.
- Bigazzi, Roberto, 163 n, 185 n, 229 n, 228 n.
- Bilenchi, Romano, 295 n.
- Billi, Mirella, 258 n.
- Binni, Lanfranco, 144 n.
- Biondi, Mario, 340 n.
- Blanchot, Maurice, 286 n, 303.
- Blin, Georges, 176 n, 178 n, 181 n.
- Bloch-Michel, Jean, 301 n.
- Bloom, Harold, 318 n.
- Bloy, Léon, 234.
- Bo, Carlo, 295 n.
- Boccaccio, Giovanni, 65.
- Bocchiola, Massimo, 321 n.
- Bodmer, Johann Jacob, 101.
- Boileau-Despréaux, Nicolas, 59 e n, 92, 133 e n.
- Bollème, Geneviève, 88 n.
- Bompiani, Ginevra, 157 e n.
- Bongiovanni Bertini, Mariolina, 52 n, 197 n, 200 n.
- Bonnetain, Paul, 233 n.
- Bonoli, Lorenzo, 106 n.
- Booth, Wayne C., 33 e n, 282 e n, 334 n, 335 n.
- Borgerhoff, Elbert Benton Op't Eynde, 20 n.
- Borges, Jorge Luis, 34, 64, 262, 314, 348.
- Borromeo, Federigo, 195.
- Bottiroli, Giovanni, 53 n, 312 n.
- Bouilhet, Louis, 88 n, 240 n, 246 n.
- Bourget, Paul, 233.

- Bouvier, Émile, 20 n.
 Bowers, Fredson, 17 n.
 Boyd, Brian, 276 n.
 Bradley, Raymond, 102 n.
 Brasil, Jaime, 287 n.
 Brecht, Bertolt, 303.
 Breitingger, Johann Jacob, 101, 107.
 Breton, André, 34, 64, 260, 261 n, 268 e n.
 Brilli, Attilio, 25 n.
 Brinker, Menachem, 23 n.
 Broch, Hermann, 267.
 Brontë, Charlotte, 209.
 Brontë, Emily, 209.
 Brooks, Peter, 91, 92 n, 183 n, 184 n, 188 n, 199, 200 n, 209 n.
 Bruce, Lenny (Leonard Alfred Schneider), 324.
 Bruegel, Pieter, 328.
 Brunetière, Ferdinand, 234.
 Bruno, Ferdinando, 229 n.
 Bulwer-Lytton, Edward George, 64.
 Buonarroti, Michelangelo, 61, 65.
 Burljuk, David, 30 n.
 Burney, Fanny (Frances), Madame D'Arblay, 160.
 Busi, Aldo, 146 n.
 Butor, Michel, 268 n, 300, 302, 303 n.
 Byatt, Antonia S. (Antonia Drabble), 305.
 Cailleteaux, Monsieur, 245 n.
 Caine, Hall, 234.
 Calamandrei, Franco, 296 n.
 Caldwell, Erskine, 285.
 Calvino, Italo, 18 e n, 68 n, 70 e n, 71, 72 e n, 73 n, 74 n, 76 n, 77 e n, 78 e n, 84 e n, 87 e n, 108 n, 111 n, 179 n, 196 n, 248 n, 267, 275 n, 276, 291 e n, 294 e n, 295 n, 296 n, 297 e n, 298 e n, 302 n, 306 e n, 312 e n, 313 n, 358 e n:
 - *Il barone rampante*, 74 n;
 - *Il castello dei destini incrociati*, 74;
 - *Il cavaliere inesistente*, 73 e n, 84 e n, 87 e n;
 - *Le città invisibili*, 68 n, 69 e n, 70 e n, 71, 72, 74 n, 75 e n, 76 e n, 77 e n, 275 n;
 - *Collezione di sabbia*, 73 n;
 - *Lezioni americane*, 78 n, 313 n;
 - *I nostri antenati*, 78 n;
 - *Il sentiero dei nidi di ragno*, 72, 73 n, 291 e n, 293, 294 e n, 296 n, 297 n, 298 e n;
 - *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 71, 72 n;
 - *Il visconte dimezzato*, 78 n.
 Camerino, Aldo, 320 n.
 Camerini, Felice, 246 n.
 Camus, Albert, 100 e n.
 Canetti, Elias, 282:
 - *Die Blendung (Auto da fé)*, 282.
 Cantoni De Rossi, Germana, 271 n.
 Capote, Truman, 324.
 Capriolo, Ettore, 275 n.
 Caproni, Giorgio, 293 e n.
 Capuana, Luigi, 17, 228 e n, 237 e n, 238 e n, 245, 246 n.
 Caputo, Francesca, 291 n.
 Carlo V d'Asburgo, imperatore, 249.
 Carpentier, Alejo, 283 n:
 - *El reino de este mundo (Il regno di questo mondo)*, 283 n.
 Casadei, Alberto, 294 n.
 Casalegno, Andrea, 10 n.
 Castellani, Emilio, 108 n.
 Castelvetro, Lodovico, 39.
 Castiglione, Baldassarre, 61.
 Castille, Hippolyte, 20 e n.
 Castoldi, Alberto, 30 e n, 92 n, 131 e n, 181 n, 192 n, 194 n.
 Céard, Henri, 227.
 Celati, Gianni, 116 n, 136 n, 153 n, 160 e n.
Celestina, La, 235.
 Céline, Louis-Ferdinand (Louis-Ferdinand Destouches), 277.
 Cennini, Cennino, 58 e n.
 Černyševskij, Nikolaj Gavrilovič, 213.
 Cervantes, Miguel de, 114 e n, 115 n, 116 e n, 117 n, 119 n, 120, 121 e n, 122 n, 123, 156, 221:
 - *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (Don Chisciotte della Mancha)*, 114 e n, 115 e n, 116 e n, 117 n, 119 e n, 120 e n, 121 e n, 122-24, 128, 137, 235, 274.
 Ceserani, Remo, 326 n.
 Cetti Marinoni, Bianca, 269 n.
 Cézanne, Paul, 250.

- Challes, Robert, 139 e n.
 - *Les Illustres françaises* (*Le francesi illustri*), 139 e n.
 Chambers, Ephraim, 142 n.
 Champfleury (Jules Fleury-Husson), 21, 172, 201 e n, 224.
 Chapelain, Jean, 59 e n, 133 n.
 Charles, Michel, 331 n.
 Chasles, Philarète, 197 n.
 Chateaubriand, François-René de, 62 e n, 167:
 - *Atala*, 62 n;
 - *René*, 167.
 Cheever, John, 321.
 Chesterfield, Philip Dormer Stanhope, conte di, 141 e n.
 Chevalier, Ernest, 218 n.
 Cicerone, Marco Tullio, 61 e n, 92.
 Clarín (Leopoldo García de las Alas y Ureña), 235 n:
 - *La Regenta* (*La presidentessa*), 235 n.
Cloud of Unknowing, The (*La nube della non conoscenza*), 325, 365.
 Coe, Jonathan, 305.
 Cohn, Dorrit, 268 n.
 Coleridge, Samuel Taylor, 106, 171 n.
 Colet, Louise, 96 e n, 218 e n, 219 n, 220 e n, 222 n, 238 n, 239 n, 240 n, 241 n, 244 n, 246 n.
 Cometa, Michele, 13 e n, 15 n, 59 n.
 Compagnon, Antoine, 43 n, 55 e n, 64 e n, 331 n.
 Congreve, William, 141 e n:
 - *Incognita*, 141 e n.
 Connolly, Kevin, 319 n, 321 n, 324 n, 333 n, 359 n.
 Conrad, Joseph (Teodor Józef Konrad Korzeniowski), 267.
 Consonni, Stefania, 318 n, 345 n, 354 n.
 Constable, John, 341.
 Constant de Rebecque, Benjamin, 167:
 - *Adolphe*, 167.
 Cordelli, Franco, 252 n.
 Corraín, Lucía, 45 n.
 Corti, María, 292 n, 295 n.
 Coulet, Henri, 85 n, 130 n, 139 n, 140 n, 303 n.
 Courbet, Gustave, 20, 21, 252.
 Cowart, David, 327 n, 330 n, 359 n, 363 n.
 Crane, Ronald Salmon, 49 n.
 Crane, Stephen, 285.
 Crébillon, Claude-Prospér Jolyot de, 139 e n, 143, 144 n:
 - *Les Egarements du cœur et de l'esprit* (*I turbamenti del cuore e della mente*), 139 n;
 - *Lettres de la Duchesse de *** au Duc de **** (*Lettere della Duchessa di *** al Duca di ****), 144 n.
 Cresto-Dina, Piero, 21 n.
 Croce, Benedetto, 104.
 Crosman, Inge, 105 n.
 Culler, Jonathan, 314 n.
 Curtius, Ernst Robert, 170 n, 191 e n, 197 n.
 Dällenbach, Lucien, 99 n, 115 e n, 271 n.
 Damiani, Rolando, 59 n.
 Damisch, Hubert, 249, 250 n, 251 n.
 Dante Alighieri, *vedi* Alighieri, Dante.
 Danti, Vincenzo, 61.
 Danton, Georges-Jacques, 174.
 Daudet, Alphonse, 226.
 Davin, Félix, 190 n, 191 n, 199 n.
 Debenedetti, Giacomo, 180 e n, 208 n, 226 n, 261 n, 263 n, 265 n, 296 e n, 312 n.
 Décina Lombardi, Paola, 248 n.
 DeCurtis, Anthony, 319 n, 320 n, 321 n, 324 n, 326 n, 333 n, 337 n, 341 n.
 Defoe, Daniel, 135 n, 136 e n, 137 e n, 145 e n:
 - *Roxana, the Fortunate Mistress* (*Lady Roxana*), 136 e n, 145 n;
 - *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (*Moll Flanders*), 145 e n;
 - *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (*Robinson Crusoe*), 135 e n, 136, 137 e n, 145 n.
 Deleuze, Gilles, 45 n.
 DeLillo, Don, 82, 83 n, 317, 318, 319 e n, 320, 321 e n, 322, 323 e n, 324 e n, 325 e n, 326 e n, 327 e n, 328 e n, 330 n, 332 e n, 333 e n, 334 e n, 335 e n, 336 n, 337

- e n, 338, 339 e n, 340 n, 341 e n, 345 e n, 346 e n, 347 e n, 348 e n, 349 e n, 350, 351 e n, 352, 353 e n, 354 e n, 355 e n, 356 e n, 358 e n, 359 e n, 360, 361 n, 362 e n, 363 e n, 364, 365 n, 366:
- *Americana*, 349, 355, 361 n;
 - *Libra*, 320, 321 n, 325 e n, 339, 340 e n;
 - *Mao II*, 347 e n, 349, 352 e n, 354 n, 360 e n, 363 n, 364 n;
 - *The Names (I nomi)*, 82, 83 e n, 340 e n, 354 e n;
 - *Players (Giocatori)*, 333 n;
 - *Underworld*, 317, 320, 321 e n, 322, 324 e n, 325 n, 326, 328 e n, 329, 330 n, 332 e n, 334 e n, 335 e n, 336 e n, 337 e n, 338, 339 n, 340 e n, 341, 345 e n, 346 e n, 347, 348 n, 349 e n, 351, 352 e n, 353, 355 e n, 356 e n, 357, 359 e n, 360, 361 e n, 362 e n, 363 n, 365 e n, 366;
 - *White Noise (Rumore bianco)*, 340 e n, 349.
- Del Litto, Victor, 176 n, 180 n.
- De Luna, Giovanni, 297 n.
- De Maria, Luciano, 82 n.
- Democrito, 38.
- DePietro, Thomas, 318 n, 319 n, 321 n, 322 n, 333 n, 337 n, 349 n, 353 n, 358 n, 364 n.
- De Roberto, Federico, 219 n, 241 e n, 245 e n, 254 e n.
- Derrida, Jacques, 42 n, 44 n, 45 n, 46, 47 e n, 67 e n, 101 n, 303, 314 n.
- Desalm, Brigitte, 354 n.
- De Sanctis, Francesco, 17 e n, 22 e n, 236 e n.
- Descaves, Lucien, 233 n.
- Desnoyers, Fernand, 21, 172, 201.
- Dettore, Ugo, 234 n.
- Dewey, Joseph, 320 n, 325 n, 328 n, 330 n, 338 n.
- Dickens, Charles, 108 n, 109, 169, 203, 209, 210 e n, 238, 239:
- *Bleak House (Casa desolata)*, 108 e n;
 - *Great Expectations (Grandi speranze)*, 210 e n.
- Diderot, Denis, 138 e n, 140 e n, 141 e n, 144 n, 151, 226:
- *Jacques le fataliste et son maître (Jacques il fatalista e il suo padrone)*, 144 e n.
- Didi-Huberman, Georges, 248 n, 250 n, 256 n.
- Di Maio, Mariella, 174 n.
- Dix, Otto, 283.
- Döblin, Alfred, 282, 284 e n:
- *Berlin Alexanderplatz*, 282, 284 n.
- Dobroljubov, Nikolaj Aleksandrovič, 213.
- Doležel, Lubomír, 36 n, 37 n, 57 n, 101 e n, 102 n, 107 n, 109 n, 110 n, 320 n.
- Dos Passos, John, 285, 286:
- *Manhattan Transfer*, 286.
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, 22, 213, 214, 215 e n, 259, 311.
- Dreiser, Theodore, 285 e n, 286.
- Dubois, Jacques, 232 e n.
- Duchet, Claude, 34 e n.
- Dumas, Alexandre (figlio), 233.
- Du Plaisir, 130 e n, 133 n.
- Duranty, Edmond, 21, 172, 201 e n.
- Dürer, Albrecht, 58, 61.
- Duvall, John, 351 n, 364 n.
- Dyche, Thomas, 142 n.
- Echlin, Kim, 321 n, 338 n, 339 n, 351 n, 362 n.
- Eco, Umberto, 102 n, 110 n.
- Edgeworth, Maria, 160 e n:
- *Castle Rackrent (Il castello Rackrent)*, 160 n.
- Ejzenštejn, Sergej Michailovič, 359.
- Elam, Diane, 305 n.
- Eliot, George (Mary Ann Evans), 24 e n, 31, 93 e n, 205 e n, 206 e n, 207 e n, 208 n, 209 e n, 210 n, 220, 221, 239, 311:
- *Adam Bede*, 93 e n, 206 n, 207 n;
 - *Middlemarch*, 208 e n;
 - *The Mill on the Floss (Il mulino sulla Floss)*, 208 e n, 209 e n, 210 n;
 - *Scenes of Clerical Life (Scene della vita clericale)*, 207 n, 208 n.
- Eliot, Thomas Stearns:
- *The Waste Land (La terra desolata)*, 365.
- Engels, Friedrich, 25 e n, 27, 192 n, 297.
- Ermarth, Elisabeth Deeds, 31 n, 90 n.

Esiodo, 37.

Euripide, 42.

Fadecv, Aleksandr Aleksandrovič,
288, 289 e n.

Faguet, Émile, 219.

Falcetto, Bruno, 68 n, 287 n, 296 n.

Falzone, Letizia, 114 n.

Fambrini, Aléssandro, 213 n.

Fasano, Pino, 168 n.

Faulkner, William, 267, 277.

Félibien, André, 61.

Fénelon, François de Salignac de La
Mothe, 344.

Fenoglio, Beppe, 297, 298 e n:

- *Il partigiano Johnny*, 297;

- *Primavera di bellezza*, 297;

- *Una questione privata*, 297, 298.

Ferruta, Laura, 62 n.

Feydeau, Ernest, 222 n, 241 n.

Ficino, Marsilio, 58 e n.

Fielding, Henry, 136 e n, 140, 148
e n, 149, 150, 151, 152 e n, 156,
157 e n, 168, 190:

- *Amelia*, 150;

- *The History of the Adventures of Jo-
seph Andrews (Joseph Andrews)*,
148 n, 149 n, 157 n;

- *The History of Tom Jones, A Found-
ling (Tom Jones)*, 136 n, 148 n, 149
n, 150 e n, 151, 152 e n;

- *Shamela*, 156.

Fiorentino, Francesco, 23 n, 30 n,
185 n, 206 n.

Firestone, David, 353 n.

Fitzgerald, Francis Scott, 285.

Fitzpatrick, Kathleen, 325 n.

Flaubert, Gustave, 20, 21 n, 31, 88
e n, 89 n, 96 e n, 202, 214, 216 e
n, 217 e n, 218 e n, 219 e n, 220
e n, 221 e n, 222 e n, 223 e n, 224
e n, 225 e n, 226, 232, 233, 236,
238 e n, 239 e n, 240 e n, 241 e
n, 242, 244 e n, 245, 246 e n, 254
e n, 311:

- *Bouvard et Pécuchet*, 219;

- *L'Éducation sentimentale (L'edu-
cazione sentimentale)*, 216, 217 e
n, 219, 220 n;

- *Madame Bovary*, 21 e n, 88, 89 e
n, 96, 109, 216, 218 e n, 219, 220
e n, 221, 222 n, 223 n, 224, 225,
240 e n, 245;

- *Salammbô*, 219, 222;

- *La Tentation de saint Antoine (La
tentazione di sant'Antonio)*, 219.

Fontane, Theodor, 31, 212 e n, 213
n.

Forestier, Georges, 65 n.

Forster, Edward Morgan, 24 e n,
27.

Foscolo, Ugo, 167:

- *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*,
167.

Foucault, Michel, 81 n, 118 e n,
123, 124 n, 304 e n.

Fowles, John, 275 e n, 305:

- *The French Lieutenant's Woman (La
donna del tenente francese)*, 275 n,
305.

Fracastoro, Girolamo, 39.

Fraccari, Gerardo, 15 n.

France, Anatole (François-Anatole
Thibault), 233.

Frege, Gottlob, 104.

Fresnoy, Charles-Alphonse du, 61.

Freytag, Gustav, 212.

Frisé, Adolf, 268 n.

Frow, John, 318 n.

Frye, Northrop, 18 e n, 25, 26 n, 95
n, 105 n, 106 n, 121 n, 153 e n,,
305.

Fuentes, Carlos, 306 n, 358 e n.

Furetière, Antoine, 129, 134.

Fusco Karmann, Claude, 194 n.

Fusillo, Massimo, 5 n, 9 e n, 13 n.

Fusini, Nadia, 255 n.

Gadamer, Hans Georg, 80 e n.

Gadda, Carlo Emilio, 10 e n, 181 e
n, 194, 195 e n, 196 e n, 263 e n,
292 e n, 293 e n, 295 e n, 298:

- *La cognizione del dolore*, 181 n.

Gaillard de la Bataille, Pierre-Ale-
xandre, 139 e n.

Gale, Richard, 105 n.

Gallagher, Catherine, 148 n.

Gallo, Niccolò, 295 n.

Galsworthy, John, 258.

Garland, Hamlin, 285 e n.

Garzanti, Livio, 298 n.

Gaskell, Elisabeth, 205.

Genesi, 79 n.

Genette, Gérard, 29 e n, 30, 40 e n,
55 n, 82 e n, 85 n, 96, 105 n, 109
e n, 110 n, 132 n, 133 n, 134 e n,

- 185 n, 194 n, 266 n, 286 n, 301 n,
302 n, 332 n, 336 n, 343 n, 344 n.
Gentili, Carlo, 48 n.
Ghiberti, Lorenzo, 58.
Giartosio de Courten, Maria Luisa,
210 n.
Gide, André, 99 e n, 100 n, 127 n:
- *Les Faux-monnayeurs* (*I falsari*), 99
e n, 100 e n, 127 e n.
Ginzburg, Carlo, 45 e n.
Giovanni di Salisbury, 57.
Giovannuzzi, Stefano, 17 n.
Girard, René, 122 n, 165, 166 n.
Gissing, George, 21, 22 e n, 25 e n.
Goethe, Johann Wolfgang, 10, 146
e n, 167, 169, 212:
- *Die Leiden des jungen Werther* (*I
dolori del giovane Werther*), 146 n,
167.
Gogol', Nikolaj Vasil'evič, 213:
- *Mërtvyje dusi* (*Le anime morte*),
213.
Goldmann, Lucien, 135 e n, 302 e n.
Gomberville, Marin Le Roy de, 130.
Gombrich, Ernst H., 43 n, 44 n, 65
n, 90 n, 341 e n.
Gončarov, Ivan Aleksandrovič, 213:
- *Oblomov*, 213.
Goncourt, Edmond e Jules Huot de,
226, 227 n, 228 e n:
- *Les Frères Zemganno* (*I fratelli Zem-
ganno*), 228;
- *Germinie Lacerteux*, 224 e n, 228.
Goodheart, Eugene, 360 n.
Goodman, Nelson, 19 n, 90 n, 99 n,
105 n, 110, 111 n, 314 e n, 317
n, 341 n, 344 n, 357 e n.
Gor'kij, Maksim (Aleksij Maksimo-
vič Peškov), 25 e n, 289.
Gorlier, Claudio, 331 n.
Gosse, Edmund, 237 e n, 305 e n.
Gotthelf, Jeremias (Albert Bitzjus),
212.
Goya, Francisco, 235.
Grant, Damian, 23 n, 331 n.
Greenwood, Edward B., 32 e n
Griebel, Otto, 283.
Groppali, Enrico, 228 n.
Grosz, George, 283, 284 n.
Guglielmi, Guido, 298 e n.
Guiches, Gustave, 233 n.
Hamburger, Käte, 336 e n.
Hammett, Dashiell, 286.
Hamon, Philippe, 26 e n, 27, 29 n,
33 e n, 85 e n, 86 n, 88 n, 92 n,
94 n, 98, 146 e n, 331 n.
Hamsun, Knut, 267 n.
Hanska, Eve, 197 e n.
Hardy, Thomas, 18 e n, 237 e n.
Harkness, Margaret, 25 n, 192 n.
Hart, Heinrich, 235 e n.
Hart, Julius, 235 e n.
Hartlaub, Gustav, 282 e n, 284 n.
Hawthorne, Nathaniel, 210, 211 n:
- *The House of the Seven Gables* (*La
casa dei sette abbaini*), 210, 211 n.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich,
134 e n, 167 e n, 169 n, 185.
Heine, Heinrich, 31, 171, 172:
- *Reisebilder* (*Impressioni di viaggio*),
171.
Hemingway, Ernest, 285, 286.
Hemmings, Frederick William John,
31 n, 192 n, 236 n.
Hennique, Louis, 224 n, 227, 254 n.
Hillis Miller, Joseph, 45 n, 46 n.
Hitler, Adolf, 288.
Hobbes, Thomas, 59 e n.
Hobsbawm, Eric J., 287 e n.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus,
5 e n, 8, 9 e n, 10, 11 e n, 12-14,
15 e n, 16 e n, 27, 30, 312:
- *Die Elixiere des Teufels* (*Gli elisir
del diavolo*), 5 e n, 6 e n, 7 e n, 8
e n, 9 n, 11 e n, 12 e n, 14 e n, 15
n, 16 e n;
- *Der Sandmann* (*L'uomo della sab-
bia*), 15 e n.
Hoover, J. Edgar, 324.
Houssaye, Arsène, 20 e n.
Howard, Gerald, 320 n, 328 n, 354
n.
Howells, William Dean, 21, 31, 234
e n, 245, 246 e n.
Huet, Pierre-Daniel, 130 e n, 133 e
n.
Hugo, Victor, 166, 167 n, 171, 172
e n, 173, 200 e n, 201, 204, 229:
- *Les Burgraves* (*I Burgravi*), 172;
- *Cromwell*, 171, 172 n, 200 e n;
- *Hernani*, 173;
- *Les Misérables* (*I miserabili*), 229.
Hunter, Alfred C., 59 n.

- Hurd, Richard, 59 e n.
 Huret, Jules, 234 e n.
 Hutcheon, Linda, 325 n.
 Huysmans, Joris-Karl, 227, 234 e n:
 - *À rebours (A ritroso)*, 234 e n;
 - *Là-bas (Laggiù)*, 234 n.
- Ickstadt, Heinz, 318 n.
 Ingarden, Roman, 95 n, 105 n, 315 e n.
 Innocenti, Orsetta, 299 n.
 Isella, Dante, 10 n, 181 n, 195 n, 298 n.
 Iser, Wolfgang, 165 n.
- Jakobson, Roman, 9, 10 n, 18 e n, 25 e n, 27, 28 e n, 29 n, 30, 33, 84 e n, 91 e n, 96, 97 n, 259 n, 265 e n, 357.
- James, Henry, 61 e n, 106 n, 127 n, 151, 198 e n, 206 e n, 216 n, 219 e n, 238 e n, 241 e n, 242 n, 243 e n, 244 e n, 245, 246 e n, 254 e n, 267, 298, 299 n, 316, 334:
 - *The Ambassadors (Gli ambasciatori)*, 61 n, 243 n;
 - *The American (L'Americano)*, 299 n;
 - *A Portrait of a Lady (Ritratto di signora)*, 254 n;
 - *The Spoils of Poynton (Le spoglie di Poynton)*, 243 n.
- Jameson, Fredric, 153 n, 187 n, 197 e n, 240 n.
- Jauss, Hans Robert, 21 n, 121 e n, 124 n, 171 e n, 172 n, 343 n, 344 n, 364 n.
- Jean, Raymond, 35 e n, 301 e n, 302 e n.
- Johnson, Samuel, 61, 92, 137 e n.
- Joyce, James, 33, 256 n, 265, 267 e n, 268, 269, 285, 311, 321:
 - *A Portrait of the Artist as a Young Man (Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane)*, 267 n;
 - *Stephen Hero (Le gesta di Stephen)*, 256 n, 267 n;
 - *Ulysses (Ulisse)*, 365.
- Kafka, Franz, 12, 108 n, 109, 266 e n, 267, 285, 312, 330, 337:
 - *Die Verwandlung (La metamorfosi)*, 108 e n.
- Kandinsky, Vasilij Vasil'evič, 30 n, 64, 262 e n.
- Kavadlo, Jesse, 318 n.
- Keller, Gottfried, 212.
- Kellman, Steven G., 320 n, 325 n, 328 n, 330 n, 338 n.
- Kellogg, Robert, 47 n, 142 n, 153 n.
- Kennedy, John Fitzgerald, 350.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 106 n.
- Kermode, Frank, 128 n.
- Klersy Imberciadori, Elina, 108 n.
- Knight, Peter, 338 n.
- Kripke, Saul, 107.
- Kristeva, Julia, 86 e n, 304, 343 n.
- La Calprenède, Gautier de Costes de, 130.
- Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de, 147, 147 n, 160 e n:
 - *Les Liaisons dangereuses (Le relazioni pericolose)*, 147 e n.
- Lafayette, Marie Madeleine Marie-Madeleine Pioche de La Vergne de, 130, 131 e n, 132, 134, 144:
 - *La Princesse de Clèves (La principessa di Clèves)*, 130, 131 e n, 132 e n, 144 n.
- Landolfi, Andrea, 115 n.
- Landolfi, Tommaso, 168 n.
- Lang, Andrew, 234.
- Lankheit, Klaus, 30 n.
- Larbaud, Valery, 267.
- Laurent-Pichat, Léon, 221 n.
- Lavagetto, Mario, 77 n, 92 n, 104 n, 134 n, 175, 198 e n, 263 n, 277 n, 339 n.
- Lázaro Carreter, Fernando, 22 n.
- LeClair, Thomas, 322 n, 326 n, 333 n, 337 n, 359 n.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, 101, 200 n.
- Lenin, Nikolaj (Vladimir Il'ič Ul'janov), 297.
- Lentricchia, Frank, 318 n, 320 n, 326 n, 360 n.
- Leonardo da Vinci, 58 e n, 88, 92.
- Leopardi, Giacomo, 59 e n.
- Leroy de Chantepie, Marie-Sophie, 216 n, 245 n.
- Lesage, Alain-René, 139.

- Lescheraine, Joseph-Marie de, 144 n.
 Lessing, Gotthold Ephraim, 59 e n, 63 e n.
 Levi, Primo, 107 e n, 291, 292 n:
 - *Il sistema periodico*, 292 n.
 Levin, Harry, 312 n.
 Levine, George, 45 n, 206 n.
 Lewes, George Henry, 21 e n, 206, 207 e n.
 Lewis, David, 105 n.
 Lewis, Sinclair, 285, 286.
 Lilly, William Samuel, 234 n, 239 n.
 Linati, Carlo, 256 n.
 Lodge, David, 305.
 Lombardo, Attilio, 61 n.
 Loti, Pierre, 233.
 Lotman, Jurij Michajlovič, 72 e n.
 Lubbock, Percy, 203, 204 n.
 Ludwig, Otto, 22, 212.
 Lugnani, Lucio, 8 n.
 Luigi Filippo I d'Orléans, 173.
 Lukács, György, 10 e n, 11 e n, 25 e n, 27, 30, 36 n, 121 n, 161 n, 162 e n, 167 e n, 170 n, 189 e n, 192 n, 199 e n, 212 n, 213 n, 214 n, 222 e n, 230 e n, 239 n, 266 n, 288 n, 290 n, 297 n.
 Lyotard, Jean-François, 324 n.
 Mabie, Hamilton Wright, 239 n.
 Macchia, Giovanni, 258 n.
 Madrignani, Carlo Alberto, 219 n.
 Magris, Claudio, 11 n, 16 n.
 Magritte, René, 44.
 Mainardi, Riccardo, 135 n.
 Malin, Irving, 320 n, 325 n, 328 n, 330 n, 338 n.
 Manganelli, Giorgio, 270 n, 275, 276 n, 277 n.
Manifeste des Cinq (Manifesto dei Cinque), 32, 233 e n.
 Manley, Mary de La Rivière, 141 e n:
 - *The Secret History of Queen Zarah (La storia segreta della regina Zarah)*, 141 n.
 Mann, Thomas, 115 n, 118 e n, 120 n, 211, 267, 269, 285:
 - *Buddenbrooks (I Buddenbrook)*, 211;
 - *Der Zauberberg (La montagna incantata)*, 269.
 Mansfield, Katherine, 267.
 Manzoni, Alessandro, 31, 142 e n, 161 n, 163, 164 e n, 170, 194, 195 e n, 196, 197 n, 209 n, 211, 220, 236:
 - *I promessi sposi*, 195 e n, 196, 197, 209 n.
 Marc, Franz, 30 n, 262 n.
 Marchi, Marco, 182 n.
 Margueritte, Paul, 233 n.
 Marin, Louis, 45 n, 66 n, 91 n, 96 n, 97 e n.
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 139, 143 n, 146 e n:
 - *La Vie de Marianne (La vita di Marianne)*, 143 e n, 146 n.
 Martineau, Henri, 60 n, 176 n.
 Martino, Pierre, 180 n.
 Martorell, Joanott:
 - *Tirant lo Blanc (Tirante il Bianco)*, 121.
 Marucci, Franco, 171 n, 206 n.
 Marx, Karl, 25 n, 297.
 Maupassant, Guy de, 25 e n, 224 n, 227, 244 e n, 245, 246 e n, 254 e n:
 - *Pierre et Jean (Pierre e Jean)*, 25 n.
 McAuliffe, Jody, 333 n.
 McClure, John A., 326 e n, 327 n.
 McDowall, Arthur, 35 n.
 McKeon, Richard, 49 e n.
 McMin, Robert, 338 n.
 Melchiori, Giorgio, 148 n.
 Melville, Herman, 210:
 - *Moby Dick*, 210.
 Meneghelli, Donata, 90 n.
 Meneghello, Luigi, 291 e n, 297, 298 n:
 - *I piccoli maestri*, 291 e n.
 Mérimée, Prosper, 166.
 Merker, Nicolao, 134 n.
 Micali, Simona, 326 n.
 Michel, Wilhelm, 282 n, 283 n, 284 n.
 Michelangelo, *vedi* Buonarroti, Michelangelo.
 Michoud de La Tour, Jeanne, 102.
 Milanini, Claudio, 73 n, 76 n, 78 n, 289 n, 291 n, 363 n.
 Mill, John Stuart, 104.
 Milton, John, 163 n:
 - *Paradise Lost (Il Paradiso perduto)*, 163 n.
 Minio-Paluello, Lorenzo, 80 n.

- Minsenti, Pierfranco, 200 n.
 Mitterand, Henri, 122 n, 230 n, 231 n, 233 n, 337 n.
 Mochi, Giovanna, 106 n.
 Molesworth, Charles, 320 n.
 Montaigne, Michel Eyquem de, 33.
 Montesano, Giuseppe, 197 n.
 Montesperelli, Francesca, 211 n.
 Moore, George, 21, 32, 234.
 Morante, Elsa, 82 n, 312 e n:
 - *La Storia*, 82 e n.
 Moravia, Alberto (Alberto Pincherle), 195 e n.
 Moretti, Franco, 121 n, 148 n, 158 n, 159 n, 160 e n, 169 n, 223 n, 240 n, 283 n, 331 n.
 Morino, Angelo, 283 n.
 Moss, Maria, 322 n, 338 n, 347 n, 353 n, 354 n, 358 n, 365 n.
 Mucci, Renato, 248 n.
 Musil, Robert, 259 n, 262, 263 n, 264 e n, 267 e n, 268 e n, 269 e n, 281, 296 e n:
 - *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'uomo senza qualità*), 259 n, 263 n, 264 e n, 281, 296 n;
 - *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (*I turbamenti del giovane Törless*), 264 n.
 Mussolini, Benito, 288.
 Nabokov, Vladimir, 17 e n, 64, 98, 99 n, 112 e n, 165 e n, 271 n, 272, 274 e n, 275 e n, 276 e n, 277 n, 278 e n, 279 e n, 280 e n, 331 n:
 - *Lolita*, 17 n;
 - *Pale Fire* (*Fuoco pallido*), 279 n, 280 n;
 - *The Real Life of Sebastian Knight* (*La vera vita di Sebastian Knight*), 271 e n, 272, 273, 274 n, 276 e n, 277 n, 278, 279, 280 n.
 Nadotti, Maria, 337 n, 354 n.
 Nandrea, Lorri G., 223 n.
 Napoleone I Bonaparte, 103, 108-10, 183.
 Negro, Angela, 108 n.
 Nel, Philip, 339 n.
 Nessi, Maria Teresa, 147 n.
 Nietzsche, Friedrich, 18, 34, 273 e n.
 Nievo, Ippolito, 144 e n, 211:
 - *Le Confessioni d'un Italiano*, 144 e n.
 Nixon, Richard M., 324.
 Norris, Frank, 285.
 Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg), 64, 168 e n, 231 e n:
 - *Heinrich von Ofterdingen*, 168 e n, 231 e n.
 Oddera, Bruno, 267 n, 279 n.
 O'Donnell, Patrick, 327 n.
 Ollier, Claude, 300.
 Olson, Elder, 104.
 Omero, 23, 37, 39-41, 49, 51, 54, 63, 68, 167, 174, 296, 297:
 - *Iliade*, 39;
 - *Odissea*, 54.
 Orazio, 56 e n, 87 n:
 - *Ars poetica*, 56.
 Ortega y Gasset, José, 18 n.
 Ostene, Mark, 329 n, 365 n.
 Ostrowski, Carl, 325 n.
 Ouellet, Réal, 301 n.
 Pacini, Gianlorenzo, 25 n, 215 n, 289 n.
 Paduano, Guido, 38 n.
 Palmieri, Nunzia, 59 n, 175 n, 181 n, 275 n.
 Panofsky, Erwin, 61 n, 90 n, 91 e n.
 Pardo Bazán, Emilia, 235 e n.
 Pardon, William, 142 n.
 Parrish, Thimoty L., 346 n.
 Pasolini, Pier Paolo, 306 e n.
 Passaro, Vince, 358 n.
 Patrizi, Francesco, 48 n, 64.
 Paulhan, Jean, 81 e n, 83 e n, 146 e n.
 Pavel, Thomas G., 26 e n, 36 n, 102 n, 19 n, 110 n, 116 n, 342 n.
 Pavese, Cesare, 285, 293 e n.
 Peckham, Morse, 35 e n.
 Pedullà, Gabriele, 293 n.
 Peled Ginsburg, Michal, 223 n.
 Pellini, Pierluigi, 94 n, 225 n, 229 n, 233 n, 248 n.
 Pensante, Marco, 361 n.
 Pérez Galdós, Benito, 31, 235:
 - *La deseredada* (*La diseredata*), 235.
 Perosa, Sergio, 18 n, 21 n, 22 n, 137 n, 138 n, 140 n, 141 n, 153 n, 159 n, 160 n, 163 n, 205 n, 209 n, 237 n.
 Petronio, Gaio, 33.

- Picasso, Pablo, 250.
 Pinelli, Carlo, 5 n.
 Pinget, Robert, 300.
 Pinney, Thomas, 207 n.
 Pino, Paolo, 61.
 Pintacuda, Teresa, 155 n.
 Pirandello, Luigi, 258 n, 264 e n, 267:
 - *Il fu Mattia Pascal*, 258 n;
 - *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 264 n.
 Pisarev, Dmitrij Ivanovič, 22, 213.
 Pistilli, Amalia, 83 n.
 Pizzorusso, Arnaldo, 129 n, 144 n.
 Plantinga, Alvin, 102 n.
 Platone, 37 e n, 38, 39 e n, 40 n, 41 n, 42 e n, 43 e n, 44 n, 45 n, 46 e n, 47, 49 e n, 53, 54 n, 80, 92:
 - *Cratilo*, 37, 80 e n, 84;
 - *Fedro*, 43 n;
 - *Ione*, 37, 41 e n, 42 e n, 54 e n;
 - *Repubblica*, 37 e n, 39 e n, 40 n, 42 e n, 43 e n, 44 n, 46 e n, 49 n, 53, 54 e n;
 - *Simposio*, 43 n;
 - *Sofista*, 37, 45 n, 46 e n.
 Plinio, 61 e n, 65.
 Plutarco, 103.
 Policardi, Silvio, 65 n.
 Pollock, Jackson, 250.
 Pontiggia, Elena, 282 n, 283 n, 284 n.
 Porfiri, Elisabetta, 17 n, 280 n, 331 n.
 Pound, Ezra, 268 e n.
 Poussin, Nicolas, 58.
 Praz, Mario, 136 n, 162 e n, 202 e n.
 Prendergast, Christopher, 33 n, 34 e n, 37 n, 43 n, 46 n, 84 n, 88 n, 94 e n, 133 n, 186 n, 250 n, 313 n, 331 n, 343 n.
 Prévost, Antoine-François, 140.
 Probyn, Clive T., 151 n.
 Proust, Marcel, 33, 82 n, 188, 189 n, 194 e n, 223 e n, 263 e n, 264 e n, 265, 266 n, 267, 269, 285:
 - *À la recherche du temps perdu (Alla ricerca del tempo perduto)*, 81;
 - *Du côté de chez Swann (Dalla parte di Swann)*, 82 n;
 - *Sodome et Gomorrhe (Sodoma e Gomorra)*, 82 n;
 - *Le Temps retrouvé (Il tempo ritrovato)*, 194 n, 264 n, 266 e n.
 Pynchon, Thomas, 325.
 Quayson, Ato, 283 n, 305 n.
 Queirós, José Maria de Eça de, 236:
 - *Os Maias (I Maia)*, 236;
 - *O primo Basílio (Il cugino Basilio)*, 236.
 Raabe, Wilhelm, 212.
 Raboni, Giovanni, 82 n, 194 n, 197 n, 217 n, 264 n.
 Radcliffe, Ann, 155, 158:
 - *The Mysteries of Udolpho (I misteri di Udolpho)*, 155.
 Raffaello, *vedi* Sanzio, Raffaello.
 Raimond, Michel, 166 n.
 Ramous, Mario, 56 n.
 Rapin, René, 61.
 Reeve, Clara, 142 e n.
 Reid, Thomas, 19.
 Remnick, David, 319 n, 321 n, 335 n, 355 n, 359 n.
 Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme, 139.
 Reynaud, Jean-Pierre, 167 n.
 Rho, Anita, 259 n, 264 n.
 Ricardou, Jean, 303 e n, 304 n.
 Ricci Miglietta, Maura, 136 n.
 Richardson, Samuel, 137, 140 e n, 141, 147, 148 n, 168, 267:
 - *Clarissa Harlowe*, 137, 138 e n, 140 e n, 148 n;
 - *Pamela*, 137;
 - *Sir Charles Grandison*, 140.
 Rico, Francisco, 129 n.
 Ricœur, Paul, 51 e n, 52 e n, 55 n, 56 n, 86 e n, 105 n, 148 n, 260 n, 316 e n, 339 n, 364 n.
 Rider Haggard, Henry, 234.
 Riffaterre, Michael, 343 n, 356 n.
 Rigoni, Mario Andrea, 59 n.
 Rilke, Rainer Maria, 359 e n:
 - *Duineser Elegien (Elegie duinesi)*, 359.
 Rizzi, Eugenio, 60 n.
 Robbe-Grillet, Alain, 35 e n, 238, 239 n, 300 e n, 301 e n, 303 e n, 311:
 - *Les Gommès (Le gomme)*, 302;
 - *La Jalousie (La gelosia)*, 300 n;
 - *Le Voyeur (Il voyeur)*, 302.
 Robert, Marthe, 119 n.
 Robinson, Judith, 83 n.

- Roger des Genettes, Edma, 238 n.
 Roh, Franz, 283 e n.
 Rosny, Joseph-Henri, 233 n.
 Ross, William David, 47 n.
 Rossellini, Roberto, 363 e n.
 Rothstein, Mervyn, 349 n.
 Rousseau, Jean-Jacques, 140 e n, 144 e n, 146 e n, 147 e n, 176, 344 e n:
 - *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (*Giulia o La Nuova Eloisa*), 140 n, 144 n, 146 n, 147 e n, 186, 344 e n.
 Rousset, Jean, 145 e n, 151 n.
 Rubein, Robert, 318 n.
 Ruskin, John, 24 n.
 Rustin, Jacques, 139 n.
 Russell, Bertrand, 104.
 Ryan, Marie-Laure, 107 n, 111 n.

 Sabry, Randa, 144 n.
 Sade, Donatien-Alphonse-François de, 140 e n, 142, 143 n, 178 e n.
 Sainte-Beuve, Charles Augustin de, 193, 194.
 Saintsbury, George, 234.
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy de, 134.
 Salinari, Carlo, 25 n, 287 n, 288 n, 290 n, 292 n, 295 n.
 Salvagnoli, Vincenzo, 175 n, 177 n, 178 n, 179 n, 185 n.
 Sand, George (Amandine-Lucie-Aurore Dupin), 176, 193 e n, 194, 219 n, 224 e n:
 - *Indiana*, 193 e n.
 Santschi, Madeleine, 78 n.
 Sanzio, Raffaello, 61.
 Sarraute, Nathalie, 261 e n, 266 n, 300 e n.
 Sartori, Franco, 39 n.
 Sartre, Jean-Paul, 95 e n, 97 e n.
 Savonarola, Girolamo, 64.
 Scarron, Paul, 129.
 Schellinger, Paul, 31 n.
 Schiller, Friedrich, 19.
 Schlegel, August Wilhelm von, 64.
 Schlegel, Friedrich von, 19, 168 e n.
 Schlichter, Rudolf, 283.
 Schmidt, Julian, 212.
 Schmidt, Paul F., 283 n.
 Schnitzler, Arthur, 267, 277.
 Scholes, Robert, 47 n, 142 n, 153 n.
 Scholz, Georg, 283.

 Schopenhauer, Arthur, 92.
 Scolari, Ennio, 94 n.
 Scott, Walter, 62 e n, 128, 159 e n, 160, 161 e n, 162, 163 e n, 164 e n, 165-67, 177, 178, 190:
 - *Ivanhoe*, 62 e n, 161 e n, 164 e n, 165 e n;
 - *The Monastery* (*Il monastero*), 163 n;
 - *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (*Waverley*), 162, 163 e n, 164 e n.
 Scudéry, Madeleine de, 130, 133 n, 134:
 - *Ibrahim*, 130.
 Searle, John R., 26, 105 e n, 109 e n.
 Sebregondi, Marina, 17 n, 280 n, 331 n.
 Seghers, Anna, 289.
 Segrais, Jean, 130 e n.
 Semprun, Jorge, 299 e n.
 Sénancour, Étienne-Pivert de, 144 e n:
 - *Oberman*, 144 e n.
 Serandrei, Mario, 292 n.
 Sereni, Emilio, 290 n, 296.
 Sertoli, Giuseppe, 137 n.
 Sgarbossa, Mario, 93 n.
 Shakespeare, William, 33, 66 e n, 92 e n, 212, 257:
 - *Hamlet* (*Amleto*), 92 n;
 - *The Winter's Tale* (*Il racconto d'inverno*), 66 e n, 67 e n.
 Sidney, Philip, 65 e n, 104.
 Signorini, Anna Eleanor, 143 n.
 Simon, Claude, 85 n, 300, 303 e n.
 Sinatra, Frank, 324.
 Sinclair, Upton, 285.
 Šiti, Walter, 306 n.
 Šklovskij, Viktor, 117 e n.
 Smollett, Tobias, 141, 142 n:
 - *Roderick Random*, 142 n.
 Söborm, Göran, 330 n.
 Socrate, 38-41, 43, 44, 46, 80.
 Sofocle, 53, 54:
 - *Edipo re*, 53.
 Solaroli, Libero, 264 n.
 Sollers, Philippe, 274 e n, 304.
 Šolmi, Renato, 38 n.
 Šolochov, Michail Aleksandrovič, 289.
 Sorel, Charles, 129 e n, 134, 156.
 Souvestre, Émile, 193.

- Sozzi Casanova, Adelaide, 142 n.
 Spaini, Alberto, 284 n.
 Spina, Giorgio, 136 n.
 Spingarn, Joel Elias, 59 n.
 Spitzer, Leo, 121 e n.
 Staël, Anne-Louise-Germaine Necker de, 143 e n, 148, 159 e n.
 Stalin, Josif (Josif Visarionovič Džugašvili), 289.
 Starobinski, Jean, 74 n.
 Steinbeck, John, 285.
 Steiner, George, 17 n, 103 n, 275 n.
 Stendhal (Henri Beyle), 31, 59 e n, 92 e n, 99, 103, 104 n, 108 n, 109, 110, 166 e n, 169, 172, 173 e n, 174 e n, 175 e n, 176 e n, 177 e n, 178 e n, 179 e n, 180 e n, 181 e n, 182 e n, 183 e n, 184 e n, 185 e n, 186 e n, 187 e n, 188 e n, 189 e n, 190, 219, 221, 226, 239, 312:
 - *Armance*, 181 e n;
 - *La Chartreuse de Parme* (*La certosa di Parma*), 176, 177, 188 n;
 - *Chroniques italiennes* (*Cronache italiane*), 175 n;
 - *De l'amour* (*Dell'amore*), 187 n;
 - *Histoire de la peinture en Italie* (*Storia della pittura in Italia*), 180 n;
 - *Journal* (*Diario*), 60 n, 173 n, 174 n, 175 n;
 - *Lucien Leuwen*, 59, 60 e n, 176 n, 181 e n, 182 e n;
 - *Racine et Shakespeare*, 180 n;
 - *Le Rouge et le Noir* (*Il rosso e il nero*), 92 n, 103, 104 n, 106, 108 e n, 173, 174 n, 175 n, 177 e n, 178 e n, 180 e n, 181 e n, 183 n, 184 e n, 185 n, 186 e n, 187 n, 188 n, 189 n;
 - *Souvenirs d'égotisme* (*Ricordi di egotismo*), 174 n, 177 e n, 179 e n;
 - *Vie de Henry Brulard* (*Vita di Henry Brulard*), 59 n, 174 n, 175 n, 182 e n, 184 n;
 - *Walter Scott et la Princesse de Clèves*, 60 n, 177 n.
 Stern, Joseph Peter, 32 n, 288 n, 312 n, 345 n.
 Sterne, Laurence, 151, 156.
 Stevenson, Robert Louis, 24, 25 n, 34, 64, 137, 241 e n, 242 e n, 243 e n, 244 e n, 320 n:
 - *Markheim*, 320 n;
 - *Treasure Island* (*L'isola del tesoro*), 241.
 Stierle, Karlheinz, 105 n, 364 n.
 Stifter, Adalbert, 212.
 Stonehill, Brian, 280 n.
 Storm, Hans Theodor, 212.
 Strabone, 37.
 Strachov, Nikolaj Nikolaevič, 215 n.
 Strada Janovič, Clara, 128 n.
 Stromberg, Roland, 31 n.
 Sue, Eugène, 229.
 Suleiman, Susan R., 105 n.
 Svevo, Italo (Ettore Schmitz), 267, 275 n:
 - *La coscienza di Zeno*, 275 n.
 Swartz, Norman, 102 n.
 Tadini, Emilio, 188 n.
 Taine, Hippolyte, 57 e n, 92, 138 e n, 201 n, 227.
 Tallis, Raymond, 35 n.
 Tambroni, Giuseppe, 58 n.
 Tasso, Bruno, 203.
 Tatarkiewicz, Władysław, 37 n, 38 n, 45 n, 48 n, 57 n, 58 n, 60 n, 61 n, 90 n.
 Tellini, Gino, 237 n.
 «Tel Quel», 303.
 Tenconi, Luigi G., 232 n.
 Thackeray, William Makepeace, 31, 162, 202, 203 e n, 204 e n, 205 e n, 206 n, 238, 312:
 - *Pendennis*, 205 e n;
 - *Vanity Fair* (*La fiera della vanità*), 162, 202, 203 e n, 204 e n.
 Thibaudet, Albert, 128 e n, 176 e n, 216 e n, 231 e n, 239 n.
 Thomson, Bobby (Robert Brown), 323.
 Thulié, Henri, 201.
 Tiedemann, Rolf, 38 n.
 Tilley, Arthur, 208, 209 n.
 Todorov, Tzvetan, 8 e n, 10 n, 107 e n, 209 n.
 Tolkien, John Ronald Reuel, 305.
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, 22, 25 n, 29, 31, 108 n, 110, 213, 214, 216, 217 e n, 220, 235, 297, 311:
 - *Anna Karenina*, 109;
 - *Vojna i mir* (*Guerra e pace*), 108 e n, 109, 214, 216, 217 n.
 Tommaso d'Aquino, 57.

- Towers, Robert, 319 n.
 Tozzi, Federigo, 181, 182 n, 262 n, 265, 267.
 Trevisani, Giuseppe, 145 n.
 Trollope, Anthony, 31, 205 e n, 206 e n.
 Turgenev, Ivan Sergeevič, 213, 217, 245:
 - *Otcy i deti (Padri e figli)*, 213.
 Urfé, Honoré d', 344.
 Vachon, Stéphane, 200 n.
 Valabrègue, Antony, 94 n, 96 n.
 Valéry, Paul, 34, 83 e n, 104 e n, 261 e n, 262 e n, 264 e n:
 - *Monsieur Teste*, 264 n.
 Vasari, Giorgio, 58, 65.
 Velásquez, Diego, 235.
 Verga, Giovanni, 31, 211, 229, 237 e n, 238 e n, 245 e n, 246 n, 228 n:
 - *L'amante di Gramigna*, 245 n;
 - *I Malavoglia*, 228 n, 229, 237;
 - *Mastro-don Gesualdo*, 228 n.
 Versace, Gianni, 355.
 Versari, Margherita, 90 n.
 Vezzoli, Delfina, 321 n, 347 n.
 Vico, Gian Battista, 59 e n.
 Vigny, Alfred de, 112 e n, 161 e n, 166:
 - *Cinq-Mars*, 112 n, 161 n.
 Villanueva, Darío, 30 n, 32 n, 64 n, 331 n.
 Villemain, Abel-François, 176.
 Virgilio Marone, Publio, 63.
 Visconti, Luchino, 292 n.
 Vittorini, Elio, 285, 293 e n.
 Vittorini, Fabio, 275 n.
 Vogüé, Eugène-Melchior de, 214 e n, 239 n.
 Walpole, Horace, 153 e n:
 - *The Castle of Otranto (Il castello di Otranto)*, 153 n.
 Walton, Kenneth L., 19 n, 102 n, 109 n.
 Warhol, Andy (Andrew Warhola), 324.
 Watt, Ian, 26 e n, 136 e n, 138 n, 151 n, 336 e n.
 Weber, Max, 160.
 Weinberg, Bernard, 20 n.
 Wellek, René, 19 e n, 20 n, 21 n, 26 e n, 31 n, 32 e n, 35 e n, 57 n, 172 n, 212 n, 215 n, 246 n.
 Wells, Herbert George, 258.
 Whateky, Richard, 159.
 White, Hayden, 19 n, 34 e n, 164 n, 273 e n.
 Wilcock, J. Rodolfo, 98 n.
 Wilde, Oscar, 34, 64 e n, 117, 198 e n, 251 e n, 260 e n.
 Williams, Ioan, 141 n.
 Williams, Richard, 366 n.
 Wittgenstein, Ludwig, 311 e n.
 Wölfflin, Heinrich, 33.
 Woolf, Virginia, 98 e n, 157 n, 255 e n, 256 n, 257 e n, 258 n, 259, 260 n, 265 e n, 267 e n, 269, 311:
 - *To the Lighthouse (Al faro)*, 98 n, 255 e n, 256 n, 257 e n, 259 n, 265 n.
 Wordsworth, William, 171 e n, 207:
 - *Lyrical Ballads (Ballate liriche)*, 171 e n.
 Worringer, Wilhelm, 33.
 Zadro, Attilio, 45 n.
 Zdanov, Andrej Aleksandrovič, 289 n.
 Zeusi, 61, 65.
 Zola, Émile, 25 n, 31, 32, 93, 94 e n, 95, 96 e n, 111, 172, 201 e n, 214, 224, 225 e n, 226 e n, 227 e n, 228, 229 e n, 230, 231, 232 e n, 233-37, 241, 245, 251, 252 n, 253, 256 n, 257 n, 312:
 - *L'Assommoir*, 227, 229 e n, 232;
 - *Germinal*, 231, 232 e n;
 - *L'Œuvre (L'opera)*, 251, 252 n, 253, 256 e n, 257 n;
 - *Les Rougon-Macquart*, 227;
 - *Thérèse Raquin*, 227, 228 n.
 Zuccari, Federico, 58.
 Zveteremich, Pietro, 108 n.

